

REVISTA MUSICAL CATALANA

➤ **JOAN GUINJOAN**

80 anys a ple
rendiment

➤ **FRANCESCO
TRISTANO**

De Bach a Cage

➤ **TALLER DE MÚSICS**

Nova seu a Sant Andreu

Philippe
Herreweghe
i Bill Viola

DIÀLEG ENTORN
DE BACH

DOSSIER: LA GESTIÓ MUSICAL A ANÀLISI

Festivals musicals

a Catalunya hi ha tot un món de festivals per descobrir



Música: negoci o deure social?

La notícia de la cancel·lació d'una part de la programació de l'actual temporada del Gran Teatre del Liceu i l'ERO de dos mesos previst per al març i el juny (al tancament d'aquesta edició s'intentava negociar una rebaixa salarial per evitar-ho) és una mostra de les conseqüències que uns anys de bonança poc mesurada i no gens previsible han tingut sobre la vida cultural del país. El Liceu no és l'única institució que s'ha vist afectada per les retallades de les administracions públiques i el descens del mecenatge. També el Teatre Lliure ha hagut de cancel·lar dues obres programades aquesta temporada i, de ben segur, properament serem testimonis de les conseqüències que aquesta situació ha tingut i tindrà en altres institucions senyeres del país i que afectarà, ben probablement, les programacions de les properes temporades. El que demostren els efectes que la crisi econòmica està tenint al país és que, per sobre de tot, ens enfrontem a un canvi de paradigma en l'àmbit de la gestió econòmica a nivell global i que el problema de fons és com les institucions públiques i la societat civil sabran adaptar-se a aquesta nova realitat.

Per aquests motius hem considerat necessari aportar una anàlisi de la situació actual de la cultura –i la música més concretament– a Catalunya amb un dossier sobre gestió cultural. Aquest dossier mostra algunes de les dades recollides pel Ministeri de Cultura i l'SGAE pel que fa al nostre país i a l'Estat espanyol força alarmants sobre ús i consum musical, i recull també els testimonis d'alguns actors claus en la gestió musical que ens plantegen la realitat actual i algunes idees de futur per tal d'encarar el canvi estructural a què ens enfrontem.

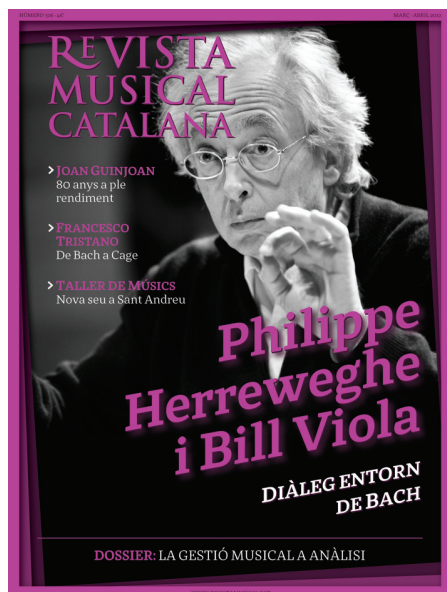
Recollint les declaracions que Daniel Barenboim va fer al gener en presentar-se en concert a Barcelona –“*si hi hagués educació musical no faria falta tanta subvenció*”–, resulta avinent una reflexió que és extensible a tota la indústria cultural i que ens mostra, un cop més, que els efectes de la crisi econòmica segurament no són la causa única dels nostres mals. La creació d'equipaments públics sense un pla d'actuació quant a finançament a llarg termini, quant a programació artística i sense un estudi adequat i realista de la demanda de públic, no han d'amagar una realitat que, potser, encara és més alarmant. ¿Com podem sostenir aquests equipaments –que en el fons són la teulada d'una casa els fonaments de la qual és l'educació de la societat en una assumptió del consum cultural i musical com a base consubstancial al conjunt d'usos i pràctiques habituals d'una societat–, si buidem els pilars que sostenen tot l'edifici? Les darreres retallades en les

aportacions de l'Administració pública a les escoles de música a Catalunya són la base de l'article que posa damunt la taula la qüestió suggerida per Barenboim: com podem omplir auditoris de contingut i de consumidors si no considerem l'educació musical com un dret necessari per a la formació de les persones. Per tant, com formarem els oients del futur?

Sortosament, algunes notícies fan conservar un bri d'esperança davant d'un horitzó confús. D'una banda, la benvinguda evolució positiva d'un dels tres centres d'ensenyament musical superior a Catalunya, el Taller de Músics, que acaba d'estrenar nova seu a l'emergent barri de Sant Andreu. D'altra, l'eficiència en la recerca d'una solució per salvaguardar la recuperació del patrimoni musical català, com és el manteniment de la programació de l'òpera d'Eduard Toldrà *El giravolt de maig* que havia de coproduir el Palau de la Música Catalana i el Gran Teatre del Liceu i que, finalment, es presentarà mantenint la data inicialment prevista en un concert en què col·laboraran el Palau i l'Auditori, amb l'aportació de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya –d'altra banda, protagonista de l'enregistrament que d'aquesta òpera va llançar fa pocs anys el segell Harmonia Mundi. I, és clar, cal celebrar efemèrides importants com la dels 80 anys de Joan Guinjoan, que en una època de dolça recollida de fruits i mèrits, repassa una carrera que continua activa, com ho demostra el fet que hagi estat el compositor escollit al cicle Carta Blanca de l'Orquestra Nacional d'Espanya i que sigui el primer compositor resident que acollirà el Palau de la Música la propera temporada.

Tres dies després de l'anunci de l'ERO al Liceu, el teatre s'omplia per escoltar el baix alemany René Pape. El cantant va oferir una emotiva versió del lied de Franz Schubert *An die Musik* que, en les circumstàncies de commoció amb què es vivia la notícia dels temps convulsos que ja són present i realitat al món de la cultura a Catalunya, resultava paradoxalment consoladora: “*Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden, Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt, Hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzunden, Hast mich in eine bess're Welt entrückt!*” (Oh, art benaurada, en quantes hores ombrívols, quan el cercle ferotge de la vida m'estreny, has encès el meu cor amb un càlid amor, m'has conduït cap a un món millor!). La música és essencial per a la salut espiritual de l'ésser humà i, per tant, per a la salut d'una societat. Si només n'entendem l'existència en termes de negoci, perdrem la salut i la direcció “*cap a un món millor*”.

REVISTA MUSICAL CATALANA



NÚM. 326
MARÇ-ABRIL 2012
5a ÈPOCA
ANY XXIX
www.revistamusical.cat

PORTADA
Philippe Herreweghe
(foto: Michiel Hendrickx)

CONSELL EDITORIAL

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

COL·LABOREN EN AQUEST NÚMERO

Rafael Argullol, Pere Artís, Josep Barcons, Ricard Bordas, Xavier Cazeneuve, Xavier Cester, Xavier Chavarria, Mercedes Conde Pons, Ana María Dávila, Miquel Descot, Irene Desumbila, Víctor García de Gomar, Pep Gorgori, Pere Andreu Jarrod, Jordi Ibáñez Fanés, Jordi Maluquer, Jordi Martínez Catalán, Lluís Millet, Joaquim Noguero, Mònica Pagès i Santacana, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Javier Pérez Senz, Jorge de Persia, David Puertas, Miquel Pujadó, Jaume Radigales, José María Sanchis, 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

Fundació Orfeó Català-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

VERSIÓ DIGITAL

Webpublication

ORFEÓ  CATALÀ

Mariona Carulla i Font, presidenta

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

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

OPINIÓ

6 | SET PUNTS DE VISTA

per Javier Pérez Senz, Jordi Maluquer, Xavier Chavarria, Pere Artís, Lluís Millet, Josep Pasqual i Ricard Bordas

ACTUALITAT

18 | REPORTATGE

El futur de les escoles de música

22 | SÓN NOTÍCIA



Arxiu Taller de Músics

26 | INDÚSTRIA CULTURAL
Taller de Músics

28 | REPORTATGE

Vergonya al Liceu

30 | REPORTATGE

El fons musical de la catedral de Barcelona

32 | A PROPÒSIT DE...

Mirna Lacambra
30 anys al capdavant dels Amics de l'Òpera de Sabadell

34 | TALENTS D'AVUI

Helena Satué

35 | ENTRE BASTIDORS

Ewa Podlés

36 | COMPÀS LLIURE

A qui convidem avui?

EN PORTADA



Kira Perov

10 | REPORTATGE

Philippe Herreweghe i Bill Viola

Diàleg estètic entorn de Bach

DESTACATS



Ferran Sendra

14 | ENTREVISTA

Joan Guinjoan

80 anys en plena activitat

20 | ENTREVISTA

Francesco Tristano

Un pianista del segle XXI

38 | DOSSIER

La gestió musical a anàlisi

UT MUSICA

50 | RECORDEM

52 | L'EMPREMTA DE...

Manuel Oltra

53 | LIED SENSE PARTITURA

Goethe

54 | PAPER D'ASSAIG

'Shika no tône'

55 | PANTALLES SONORES

Bernard Herrmann

56 | CORRESPONDÈNCIES

La 'Primera' de Mahler

57 | L'ENCANTADORA

DE FERES

La llavor d'Orfeu

58 | COS DE PARTITURES

Xavier Maristany

Els sons de l'espai

60 | CONTES A

LA VORA DEL SO

Acta de l'Assemblea Instrumental (II)

PUBLICACIONS

62 | DISCOTECA BÀSICA

Johannes Brahms

'Concert per a violí i orquestra en Re major, op. 77'

63 | RESSENYES

Discos, DVD, llibres

70 | CATALUNYA MÚSICA

72 | TECNOLOGIA

73 | MÚSICA ENCREUADA

Música a dieta

PER JAVIER PÉREZ SENZ

La crisi econòmica canviarà dràsticament el panorama concertístic català. De fet, el tancament del Liceu durant dos mesos i la dràstica supressió de set espectacles, entre els quals dues de les propostes musicalment més ambicioses, el doble programa Zemlinsky amb *El nan* i *La tragèdia florentina*, el *Pélleas et Melisande* de Debussy i *El giravolt de maig* de Toldrà, que són les que, segons el comunicat emès pel teatre, menys localitats han venut, anuncia un perillós canvi de rumb en el credo artístic del Liceu, condemnat a programar títols amb prou ganxo popular si no vol veure escurçades les seves temporades abans d'aixecar el teló. Corren temps difícils per a la música, però convé no ser alarmista, ni tampoc ingenu. Fa anys que el públic que assisteix a concerts clàssics disminueix d'una manera progressiva, de la mateixa manera que augmenta l'edat dels que encara hi assisteixen. I no només és qüestió de diners. Certament, no totes les butxaques poden pagar 175 euros per assistir, per exemple, a un concert de Daniel Barenboim i l'Staatskapelle de Berlín; o a qualsevol muntatge d'una òpera al Liceu, on la butaca de platea arriba a l'exorbitant preu de 199 euros. Però seria injust no reconèixer que es pot accedir a aquests mateixos esdeveniments a un preu molt més reduït. De fet, hi ha descomptes substancials de darrera hora al Palau, mentre que al Liceu es fan servir fórmules menys directes, com són les ofertes especials a abonats. Però cada dia costa més omplir les sales, i si no que ho preguntem a l'OBC, que cada cap de setmana veu més butaques buides a L'Auditori. No. Els

diners no són l'únic problema. Cal replantejar-se altres qüestions. Té sentit continuar contractant orquestres i batutes de luxe, pagant per la seva visita xifres forassenyades? Què aporten a la cultura del país? Més aviat poc, ja que es tracta de *bolos* de luxe, visites ràpides que reporten milers d'euros a les seves arquitectures mentre que buiden les nostres. Amb els diners que costa un concert d'elit es podrien sostenir, sense problemes, diversos cicles consagrats als nous valors del planter. O donar suport a l'estabilitat d'alguna de les orquestres que avui malviuen al circuit concertístic català. S'ha d'aprofitar la crisi per replantejar-nos quina música i a quin preu podem escoltar-la; de res no serveixen flamants auditoris sense activitat pròpia rellevant, convertits en mers receptacles d'espectacles en gira; ni una OBC que continua sense ser l'instrument que necessiten els intèrprets i compositors del país, encabits a la programació amb calçador, no per convicció en el seu valor artístic, sinó com a simple quota per tranquil·litzar els polítics. Cal definir quin tipus de conjunts estables necessita el país i, el que és més important, si ens ho podem permetre. S'imposa, per tant, una reducció de concerts a curt termini per equilibrar pressupostos, superar ajustos i repensar una activitat sostenible, sense programar a cop de talonari, i donant protagonisme al planter. Amb menys divisme als cartells i més coherència en les propostes posarem la música a dieta, pas indispensable per afrontar un futur culturalment més saludable i sostenible.

TANGENTS

Concerts televisius de cap d'any

PER JORDI MALUQUER

Amb una regularitat envejable, des del 1941 l'Orquestra Filharmònica de Viena ofereix el seu concert d'Any Nou, que bat el record de transmissions simultànies televisives i que representa una xifra d'ingressos extraordinària que reforça la reconeguda solvència pressupostària del conjunt. El transmet La1 de TVE. Uns anys més tard, des de la creació de canals propis de televisió a partir de la recuperació de la Generalitat, es va engegar la retransmissió del concert que ofereixen els cors de l'Orfeó Català per Sant Esteve. La sorpresa –em diuen que és el segon any– és que TV3 i el Canal 33, amb el títol de “Concert de Cap d'Any del 2012”, feia preguntar-nos si bisaven el que havia emès La1, però de fet donava un concert de l'orquestra cobla que dirigeix Carles Coll amb el nom d'Orquestra Filharmònica de Catalunya. Res a dir per l'adjectiu filharmònic, que etimològicament vol dir amor per l'harmonia i que se'l pot adjudicar des del més modest intèrpret fins a la institució musical més solvent. Els usos europeus són, però, uns altres: les orquestres simfòniques marquen un nivell i les filharmòniques, com a exemple la de Berlín o la de Viena, un nivell superior. I aquí ens vindria una primera contradicció si comparem nivells entre l'esmentada orquestra cobla i la nostra simfònica. Un altre capítol seria la denominació Catalunya, que si bé d'una banda indica procedència,

d'altra banda fa intuir-hi un cert nivell de representativitat oficial. No hi ha res legislat, però. Un pot usar a favor, innòcuament o també en minva el significat d'aquest nom. Cap objecció al fet que TV3 hagi donat la transmissió del concert del Teatre Jardí de Figueres, amb una mescla de gèneres, estils i actuacions que caracteritza també altres programes de l'emissora, en especial el 33. Vaig poder sentir també, a La2, el que fa divuit anys ofereixen els Cors de Tenerife amb la col·laboració de l'Orquestra Simfònica d'aquella ciutat. Enguany el va dirigir el seu director honorífic que a la vegada va ser-ne el fundador, Víctor Pablo Pérez. El so de l'orquestra va ser de somni i, amb un programa variat i a vegades superficial, la qualitat en va ser una constant. Àdhuc la composició del català Josep Maria Tarridas, el pasdoble *Islas Canarias*, ens va semblar èpica. Subratllem uns solistes vocals d'excepció, Raquel Lojendio i Jorge de León, que van sublimar diversos moments de *La Bohème*. La soprano se'ns va revelar excelsa en una cançó molt fressada, *Alfonsina y el mar* de Ramírez y Luna, a la manera com Victòria dels Àngels ho havia fet amb l'*Azulao* d'Ovalle, en la interpretació que recull amb imatges el documental *Brava Victoria* i que és també la que ofereix Columna Música al disc *Canciones para recordar*.

Toca espavilar

PER XAVIER CHAVARRIA

La crisi ja envaeix de ple el món de la música. Rebem notícies apocalíptiques que parlen d'expedients al Liceu, de retallades d'aportació pública als grans equipaments, amb cicles a l'UVI i d'altres ja ben difunts. Es fan menys concerts, desapareixen cicles i temporades, tanquen teatres mesos sencers... La música penja d'un fil. Però, i el públic que hi anava? es quedarà a casa? Un informe diu que la cultura és la partida que menys ha baixat en el pressupost de moltes famílies; és a dir que la gent a qui agrada la cultura (i la música) no vol renunciar-hi, necessita oferta i, si és bona, li serà fidel. O sigui que si tanca un cicle, el que sobrevisqui s'emportarà els seus abonats; si una orquestra fa menys concerts, la que en fa més hi sortirà guanyant. Hi ha un segment de societat, àvid de cultura musical, que vol continuar consumint-ne i que està disposat a continuar anant a concerts.

Per altra banda, i paradoxalment, detecto molta activitat, fins i tot creixent i amb un vigor envejable, en entitats d'àmbit més modest, associacions culturals, iniciatives diverses que sembla que no notin gaire la crisi: tenen cada cop més associats i fan més activitats. I veig amb agradable sorpresa que neixen iniciatives o es desenvolupen propostes innovadores (orquestres, cicles de concerts, concursos, seminaris, programes, enregistraments) impulsades per temeraris que no només s'atreveixen a engegar projectes en una època temible sinó que les fan viables i tenen un gran èxit. Com s'ho fan? És cert que són propostes de proximitat, amb gent del país, sense grans escarafalls, amb inversions petites i segures. Són més realistes, eficaços i eficients; però sobretot, es belluguen, s'espavilen. Provo d'esbrinar-ne el secret, i un dels responsables em comenta

que no noten la crisi perquè són autosuficients: les subvencions que reben sempre han estat tan minses que ara que les retallen ni se n'adonen. Senzillament, no depenen de les subvencions. I poden tirar endavant perquè sempre han buscat col·laboracions amb altres entitats, convenis, sinergies o espònsors que repeteixen perquè hi veuen feina ben feta i baix risc. Aquí ningú s'enriqueix però tothom treballa, em diuen amb orgull.

Més indicis: veig músics, cantants, divulgadors, que cada cop tenen més feina, que no paren de fer concerts, conferències, presentacions, i els criden a tot arreu (per descomptat, són excel·lents professionals). Com s'ho fan? És complex, perquè és evident que la crisi també està castigant bons professionals amb grans iniciatives. Però també veig molta gent que sura en plena tempesta, i aquests tenen un denominador comú que va més enllà de la feina ben feta i de qualitat: el que de veritat els fa volar és la imaginació, la creativitat i la passió que posen en tot el que fan. Potser això no garanteix res, però ningú que funcioni deixa de banda aquests elements: s'han posat les piles, s'escarrassen buscant noves fórmules, millorant el producte, innovant i inventant. Ara és el moment del talent i dels emprenedors, perquè com va dir Einstein, la lògica et porta d'A a B, però la imaginació et porta a tot arreu.

S'ha acabat en sec la política de subvencions milionàries, però això només enfonsa els colossos amb peus de fang, els que eren escandalosament insostenibles; i això també té un cantó bo, del qual en parlarem en una propera ocasió perquè dóna molt de si. Potser aquesta crisi, al món de la cultura i la música, ho posarà tot i a tothom al seu lloc.

MIKROKOSMOS

Un feliç aniversari

PER PERE ARTÍS

Enguany s'escau el cinquantenari de la creació de la Coral Cantiga dels Lluïsos de Gràcia. El primer director en fou Leo Massó, antic escolà de Montserrat, al qual segueixen Edmond Colomer, Oriol Ponsa i actualment Pep Prats, que l'ha situada en un nivell artístic privilegiat. Per altra part, primer Jordi Casas i després Eva Martínez s'ocuparen de la formació dels grups infantils del Violet. Però als Lluïsos la música no s'acaba en els grups esmentats; n'hi ha d'altres: el Grup Sinera i també la Coral La Fuga.

Aquesta coral fa poc donà un concert, amb programa eclèctic, al Palau Moxó de la plaça dels Sants Just i Pastor de la Ciutat Comtal; justament en aquest Palau l'any 1897 l'Orfeó Català s'instal·là provisionalment abans d'anar definitivament al Palau de la Música Catalana. Les parets d'aquesta residència aristocràtica són encara amarats dels cants dels assaigs de l'Orfeó; empalmant amb el temps, els cants de l'Orfeó són continuats per una coral de joves veus mixtes que progressa constantment. Cal felicitar efusivament els organitzadors d'aquest concert, finit el qual era ofert als assis-

tents una visita guiada per totes les plantes nobles del palau.

La iniciativa sorgí, gairebé com sempre, de la societat civil que al nostre país ha vertebrat i vertebrarà realitzacions artístiques importants. Jo estic segur que el mestre Lluís Millet, fundador de l'Orfeó, veié des de la glòria aquells joves cantaires que, actualitzant-la, continuaven la seva obra amb criteris actuals tal com ell ho havia fet en el seu temps. Orfeó = Palau Moxó; Coral La Fuga = Lluïsos de Gràcia; un paral·lelisme en el temps i en l'espai.

Concretament, el programa del concert fou integrat per continguts temàtics relacionats amb la història del Palau Moxó: l'entorn de l'edifici, música del Renaixement de la Península; la primera vida del palau (segle XVIII), música clàssica; el país on està ubicat, música catalana; i els nous veïns del palau –els immigrants i els turistes–, cançons d'arreu del món. El públic assistent aplaudí les interpretacions de la coral en un concert molt càlid i intimista i que fou una ocasió per valorar la vitalitat coral dels nostres dies.

Joan Massià, en el record

PER LLUÍS MILLET

L'any 1939, el violinista Joan Massià (1890-1969) i la seva esposa, la pianista Maria Carbonell, van començar a promoure concerts perquè els seus alumnes tinguessin contacte amb el públic. Així va néixer l'Associació Massià-Carbonell que el passat 12 de febrer va celebrar el concert número 1.000. Encara avui l'Associació ofereix concerts amb joves intèrprets, amb molt voluntarisme i pocs mitjans, i intenta divulgar l'obra compositiva del mestre i mantenir viu el record de la seva figura, que el pas dels anys ha anat diluint.

Format al Conservatori de Brussel·les, i resident a París durant llargues temporades, des de molt jove Massià començà una notable carrera concertística a França, Bèlgica, Suïssa i també a Catalunya. A partir del 1924, la seva col·laboració amb la gran pianista Blanca Selva li portà un reconeixement internacional que també es va fer extensiu en la vida musical de Barcelona, en el terreny pedagògic i concertístic. D'aquesta col·laboració resten dos preciosos enregistraments de la *Sonata Primavera* de Beethoven i la *Sonata* de César Franck. Després de la guerra civil sovintejà la seva presència en la vida musical de Catalunya, en recitals amb la seva esposa, Maria Carbonell, i com a solista de concerts simfònics dirigits per Joan Manén, Eduard Toldrà, Rafael Ferrer o Igor Markevitch. Alhora, tingué una intensa dedicació a l'ensenyament privat. El 1944 es creà per a ell la càtedra de Música de Cambra del Conservatori Municipal de Barcelona –per on han passat dues generacions de músics catalans– i el 1959, a la mort de Francesc Costa, n'assumí la de violí. Progressivament, la dedicació pedagògica esdevé més absorbent fins a ser l'activitat principal dels darrers anys.

Massià conreà també la composició com a fruit d'una necessitat interior. La seva obra (una trentena llarga d'obres per a piano, violí i piano i algunes cançons) palesa un exquisit refinament i acredita la seva dimensió de músic total. Si les obres de violí són delicioses peces de caràcter, l'obra pianística, d'un consumat llenguatge instrumental, respon al perfum impressionista propi dels seus anys de formació (Maria Carbonell va gravar les obres de piano de Massià el 1986 i, més tard, Jordi Masó n'ha fet un enregistrament integral).

Caldria parlar del vessant pedagògic de Massià, però l'extensió d'aquest escrit no permet de fer-ho en profunditat. A banda de les dades de caràcter tècnic i musical, penso que la font de tot estava en el fet que ell era un home generós amb els deixebles, que no dosificava la transmissió dels seus coneixements i de la seva experiència. En les seves classes, en aquelles converses sense rellotge abans d'agafar el violí, hi descobríem la seva qualitat humana, vèiem quin sentit de l'amistat professava als col·legues de la seva generació (els Toldrà, Costa o Mompou...) al marge de qualsevol rivalitat. Ell estava per sobre d'això! Penso que tenia consciència del seu propi valor, però –amb una gran saviesa– mai no posava en primer terme –com molts altres més mediocres– la seva persona.

Finalment, per mantenir viu el seu record, a més de divulgar la seva obra de creació, potser s'hauria creat un important premi per a violinistes que portés el nom de Joan Massià.

Recordem-nos- en... de tot

PER JOSEP PASQUAL

S'obre un any intens. S'hi escauen aniversaris rodons de naixements i desaparicions de primeres plomes de la literatura catalana, i això sempre dóna peu al recordatori, a la commemoració. Són graons indispensables de la història, però com que es tracta de persones que ja no són amb nosaltres, sembla més decorós parlar de commemorar que no pas de celebrar-ho. En tot cas, sigui en el grau de festeig que sigui, recordar aquests creadors, les seves obres, i fins i tot el context en què han sorgit, és un regal que ens hem de fer en honor seu i també perquè són puntals sobre els quals recolzar un impuls i una projecció que no es pot aturar.

Ja fa cent anys que va néixer Xavier Montsalvatge, un coetani de Manuel Blancafort de qui enguany s'escau el 25è aniversari de la desaparició. Tots dos, successors i segur que admiradors de Ricard Lamote de Grignon i d'Eduard Toldrà, que farà 50 anys que ens van deixar. Tants com Vicenç Bou, el melodista més inspirat de què ha gaudit la creació musical per a cobla i un dels compositors més populars; com Ramon Vilà, de qui també s'escau enguany el centenari del naixement. Tots plegats, amb la cobla com a denominador comú. Amb diferents nivells de dedicació i segurament, també, amb diferents nivells qualitatius, però tots amb la cobla com a punt de trobada, com a casa comuna.

El sector de la música de cobla, i també el sardanisme, tindran molt present totes aquestes efemèrides. Per descomptat, de Vilà i de Bou (sobre qui la Cobla Marinada i l'Esteve Molero ja han presentat un nou espectacle) i, sens dubte, de Lamote de Grignon i de Toldrà (de qui la Cobla Sant Jordi acaba d'enregistrar l'obra integral per a cobla). L'obra per a cobla de Blancafort i de Montsalvatge és de volum més reduït, però segur que durant l'any se'n farà sentir tot el catàleg. La pregunta és..., el món simfònic, el concertisme més elevat que segur que tindrà presents els personatges principals, tindrà present la seva aportació a la cobla? El públic eminentment melòman que omplirà totes les sales del país, arribarà a saber quina ha estat l'aportació de Blancafort, de Lamote i de Toldrà a la cobla? Arribarà a conèixer Bou i Vilà?

Els indicis ens fan passar una resposta immediata. A tall d'exemple podem esmentar que una eina de primer ordre com la *Gran Enciclopèdia de la Música Catalana* omet en les biografies dels Lamote de Grignon (de tots dos) les seves aportacions a la literatura per a cobla, i sense anar més lluny, la Fundació del Palau va ometre tota la seva història de la cobla (la pròpia i la forana, malgrat els èxits que li ha reportat) en la luxosa edició que va promoure amb motiu del centenari de l'edifici. Ignorem els motius que van provocar aquestes omissions, però no són les úniques. Només són exemples d'una realitat que s'entesta a repetir-se inexorablement. Per sort, les tendències estan per ser trencades, i en honor de la realitat musical catalana, estaria molt bé que aprofitant aquestes avinenteses tot el món musical, tot sencer, celebrés que aquestes primeres plomes de la creació van considerar la cobla com una perfecta i preciosa eina d'expressió artística. Perquè així ho considerava Toldrà. Perquè així la va tractar Montsalvatge.

Les orquestres i la crisi econòmica

PER RICARD BORDAS

El mes d'abril del 2011 l'Orquestra Simfònica de Filadèlfia, una de les més històriques dels Estats Units, anunciava que feia fallida i necessitava reestructurar-se per sobreviure. Si bé l'orquestra ha pogut sortir endavant, la reestructuració ha afectat en gran part els músics i la llegendària institució. Les orquestres de Honolulu, Syracuse i Nou Mèxic ja han tancat portes. L'Orquestra de Detroit, que va patir una vaga de més de sis mesos dels músics, i la de Louisville, han patit també canvis ben significatius. Moltes altres orquestres als Estats Units i al Canadà han cancel·lat concerts o continuen funcionant amb dèficits a les espatlles.

En un clima de crisi econòmica, les fundacions tenen menys capital per distribuir; molts individus amb recursos econòmics que ajudaven les orquestres amb les seves aportacions econòmiques, han vist com la davallada de la borsa ha produït pèrdues substancials del seu capital; els governs federal, estatal i local han retallat els pressupostos per al món de les arts més que mai; els últims anys les grans sales de concerts han vist cada cop més butaques buides i amb menys gent jove; les despeses dels músics, amb els plans de pensions i, en particular, les assegurances mèdiques, no han deixat d'encarir-se. Durant aquesta tempesta anunciada dels últims anys, moltes orquestres han tancat els ulls o no han sabut adaptar-se a les noves circumstàncies econòmiques i ara estant patint-ne les conseqüències.

Molts creuen que hi haurà més fallides i que altres orquestres desapareixeran. Algunes dades, però, no són tan pessimistes com un podria pensar. Els americans es van gastar anualment uns 14.500 milions de dòlars en entrades d'espectacles del món de les arts escèniques, 20.700 milions en espectacles esportius, i 10.500 milions al cinema. Un mes després de l'anunci a Filadèlfia, es va organitzar una taula rodona a Nova York titulada "Les orquestres americanes: una espècie en perill d'extinció?". D'aquesta taula rodona, en què hi havia músics i administradors d'institucions musicals de prestigi internacional, van sorgir propostes ben interessants, però algunes no pas noves. Una de ben clara és la de promoure que els consells administratius i els sindicats de músics de les orquestres, que en molts casos estan més enfrontats que mai, seguïn a la mateixa taula per mirar de trobar idees innovadores que ajudin les orquestres a tirar endavant.

A part de millorar la feina dels administradors, l'oferta de programació i la presentació dels concerts (algunes propostes amb menys esmòquings i més texans), les orquestres necessiten portar la música a la gent jove, a les escoles, i a la comunitat. Les orquestres no han tan sols d'oferir concerts a la comunitat, sinó que han de propiciar un clima idoni que convidi la comunitat a participar-hi i a viure una experiència única que creï un lligam entre les dues parts.

Després de la fallida, l'Orquestra Simfònica de Filadèlfia no va tardar a trobar noves idees per mirar d'integrar-se a la comunitat i, al mateix temps, guanyar-se alguns fidels. L'orquestra, l'equip de l'NBA de la ciutat –els Philadelphia 76ers– i el cantant finalista del popular programa de televisió *American Idol* han arribat a un acord en què el cantant, acompanyat en videodirecte per l'orquestra de la ciutat, interpretarà un nou arranjament de l'himne nacional en alguns partits de la competició de bàsquet.

La xarxa a Internet és la plataforma de comunicació i connectivitat dels joves. Si pensem que un noi americà de 14 anys està connectat a Internet més de 50 hores setmanals, buscar opcions a la xarxa per oferir propostes de música clàssica als joves resulta evident. L'orquestra simfònica YouTube, amb músics de més de trenta països, va oferir un concert espectacular a Sydney, i va tenir més de 33 milions d'espectadors a la xarxa. Aquest és un altre clar exemple innovador i del poder d'aquest mitjà de comunicació per apropar les orquestres als joves.

D'altres aposten per propostes com és l'orquestra Wild Up de Los Angeles. La filosofia d'aquest grup instrumental és trencar amb el concert convencional. Des de l'espai fins a la presentació, aquest grup de nova formació trenca els motlles més tradicionals. Un concert ha de ser una experiència única i l'espai on s'ofereix ha d'estar viu, en moviment. Wild Up ofereix programes de concert amb repertori tan diferent com Messiaen, Haydn o el saxofonista de jazz Charlie Parker.

Aquí a Charleston, l'orquestra simfònica, més tradicional, també va tancar portes durant set mesos. L'orquestra es va veure forçada a retallar la plantilla de 46 a 24 músics, prescindir d'un director artístic i reinventar-se. El nucli reduït de la plantilla ha permès mantenir els costos operatius i de salaris baixos i ha donat més flexibilitat de programació. Molts concerts es fan sense director, o inclouen elements mediàtics i audiovisuals. Amb tots aquests canvis, l'orquestra ha experimentat en un any un increment notable d'assistència i subscripcions, i ara, més que mai, veu el futur amb més optimisme.

Sembla, doncs, que als Estats Units estem vivint un procés de canvi significatiu en el món simfònic i en altres camps de la música i les arts escèniques. Amb els canvis i les innovacions, potser hi haurà unes ganes renovades d'anar a escoltar un concert de Mozart. Si la segona part del concert ens oferirà una simfonia de Beethoven, o una suite d'*Star Wars* amb un espectacle audiovisual, és difícil de preveure. En tot cas, si els canvis porten noves generacions d'espectadors a omplir les butaques buides, l'objectiu s'haurà complert.

Philippe Herreweghe i Bill Viola

DIÀLEG ESTÈTIC ENTORN DE BACH

PER MERCEDES CONDE PONS

La *Passió segons sant Mateu* de Johann Sebastian Bach sonarà novament al Palau de la Música Catalana el dia 4 d'abril en la versió d'un dels directors més prestigiosos en l'àmbit de la interpretació històrica, Philippe Herreweghe, que torna a Barcelona junt amb les seves formacions Cor i Orquestra del Collegium Vocale de Gant. El director belga es prestarà al particular diàleg estètic entre els treballs del videortista Bill Viola –*Emergence* i *Departing Angel*– i una de les obres clàssiques per la Setmana Santa.

Philippe Herreweghe, que ha treballat durant tota la seva vida l'obra de Bach i té en el seu extens catàleg discogràfic fins a tres versions diferents de la *Passió segons sant Mateu*, datades els anys 1984, 1998 i 2002 (a més d'un registre en viu del 2010), serà el responsable de la part musical, junt amb la formació coral i orquestral fundada pel director belga ja fa quaranta anys, el Collegium Vocale de Gant, una de les formacions més prestigioses en el món de la música antiga dels nostres dies, i un nodrit conjunt de veus solistes entre les quals cal destacar el tenor Mark Padmore, l'Evangelista dels nostres dies.

Però si aquesta *Passió* destaca per alguna cosa entre les altres versions, és per la proposta única que presenta la versió programada pel cicle Palau 100. Lluny de les versions escenificades o dramatitzades de la *Passió* que sovint es plantegen com a alternativa a la proposta poc prestigiada del concert, l'opció que es podrà veure a Barcelona convida, sense alterar el ritme propi i la forma de la *Passió segons sant Mateu*, tal com el mateix Johann Sebastian Bach la va concebre, com un diàleg estètic entre música i imatge. Això es traduirà en la projecció abans de l'inici de les dues parts que configuren la *Passió*, de dues obres d'un dels pioners en la creació del gènere del videoart, el nord-americà Bill Viola: *Emergence* i *Departing Angel*

–imatge a la pàgina següent–, que conviden l'espectador a endinsar-se en el món conceptual que la mateixa obra de J. S. Bach proposa: la reflexió sobre una de les qüestions més fonamentals de l'ésser humà, el pas de la vida a la mort i el dubte d'allò desconegut més enllà de la mort.

La música

Un diàleg estètic que en aquestes línies traduïm amb les veus dels principals actors de la proposta, el mestre belga Philippe Herreweghe i l'artista novaïorquès Bill Viola. D'entrada, cal destacar que es tracta d'una proposta exclusiva, que s'estrena i es presenta únicament a Barcelona i que, per tant, té molt d'experimental. Philippe Herreweghe és escèptic respecte de les fórmules innovadores que poden afectar el ritme propi de les obres i la concentració de l'oient i, per tant, considera que aquesta és una bona solució i que, malgrat que personalment ell ja en tingui prou amb la música, “si una iniciativa com aquesta pot convidar a una escolta més concentrada i positiva de l'obra de Bach, sí que hi estic d'acord”. Tot i això, fidel a la seva integritat artística, Herreweghe és molt crític amb les propostes que adulteren el ritme i l'essència natural d'una obra; per exemple “escotar ‘Erbarne dich’ amb la projecció d'una imatge d'un quadre d'una verge plorosa, per a mi és una sostracció”.

Per contra, “la música de Nino Rota per als films de Federico Fellini, en canvi, són addicions, i per a mi aquest tipus de col·laboracions sí que tenen sentit”. Herreweghe, però, confessa ser “molt conservador i bastant al·lèrgic als experiments”.

Gran coneixedor de l'obra de Bach, és pregunta obligada com planteja ell l'acostament musical a l'obra de Bach: “Ara ja tinc seixanta-tres anys i dirigeixo la *Passió segons sant Mateu* des dels vint anys. Com a músic sempre m'ha preocupat la recerca d'una puresa, una veritat estilística. L'acostament historicista a l'obra es pot fer a partir de l'ús d'instruments com els de l'època de Bach, però és essencial que es faci també a partir d'una recerca d'estil –tal com també va fer Gustav Leonhardt–, a través de l'estudi de les fonts, d'una feina de depuració, d'intentar anar a l'essencial. La meua intenció és servir la música de la millor manera possible, intentar pensar com pensava Bach a la seva època, extreure el que hi ha dins de l'obra”.

Com és, segons Herreweghe, el Jesucrist de la *Passió segons sant Mateu*? “Bach no només era un geni musical, sinó que a més també tenia un programa teològic en les seves composicions. Sobretot a la *Passió*, ell no volia donar la seva visió personal sinó servir la teologia protestant de l'Església de la seva època. Per tant, la

seva no és una visió personal. Crec que ell presenta un Crist home, però també diví. En aquest sentit, Bach no fa com Pasolini que presenta un Crist com el Che Guevara. En canvi, Ludwig van Beethoven, per exemple, considerava Crist com un heroi, igual que va fer amb Napoleó Bonaparte. Per a Bach, Crist és Déu fet home, segons el model teològic protestant. Bach servia fidelment la ideologia de la seva època.”

Davant la tradició d'interpretar les Passions de Bach en concordança amb el temps litúrgic –Setmana Santa–, li preguntem sobre la necessitat d'acceptar el misteri de la mort i resurrecció de Crist per entendre aquestes obres: “Crec que el públic modern que potser no és creient, pot ser més sensible a l'aspecte humà del Crist, perquè en la presentació que en fa Bach té prou aspectes humans perquè es pugui apreciar la Passió. Però crec, en qualsevol cas, que no cal ser creient per sentir-se commogut per una música com aquesta. Naturalment, en una obra religiosa, és millor ser creient, com a ideal, per copsar l'obra, però jo no sóc creient i a mi Bach m'emociona”.

Herreweghe ens mostra, finalment, un punt de connexió amb Bill Viola, en parlar de la funció i els efectes de la música –com l'art– sobre les persones: “Vivim en un món molt racionalista i a vegades no ens adonem que hi ha coses que no es poden explicar amb paraules. La música pot afavorir un contacte més profund entre les persones i amb un mateix. A vegades la paraula pot ser com una màscara. En canvi, la música pot propiciar un contacte d'ànima a ànima. La música és, sens dubte i com cap altre mitjà, capaç d'assolir aquest contacte.”

Les projeccions

Bill Viola presenta a Barcelona dos treballs: *Emergence* (2002) i *Departing Angel* del cicle *Five Angels for the Millennium* (2001). El primer d'aquests treballs presenta una imatge icònica: el sepulcre de Crist amb dues dones vetllant-lo. De sobte, un home, a semblança de Crist, emergeix de l'interior del sepulcre (ple d'aigua) en una espècie de “re-naixement”. El segon treball representa el trànsit entre la vida i la mort, la llum i la foscor, el temps i l'eternitat, en la forma d'un home vestit que s'enfonsa en les profunditats insondables de l'aigua. Quin és el missatge que s'amaga darrere aquestes imatges?: “La mort i resurrecció estan contínuament desplegant-se no només al

món dels éssers humans, sinó també en la immensitat del cosmos. Certament, la mort i resurrecció de Crist específicament són esdeveniments molt importants per a la fe de la religió cristiana, però també són símbols molt poderosos per a la gent en general. La cultura hindú, per exemple, una de les més antigues del planeta, ens va donar Nataraja, el Senyor de la Dansa, que dansa perpètuament els cicles de la creació i destrucció l'un darrere l'altre i fins a la fi dels temps. Concretament, *Departing Angel* i *Emergence* són lectures lleument alterades d'imatges tradicionals que tenen a veure amb els nostres temps, en aquest punt de la història. El treball de l'artista, a totes les èpoques, és el de representar les imatges eternes en el llenguatge del seu temps. Així doncs, *Emergence* presenta una resurrecció en la qual el protagonista s'enfonsa en la terra, el punt central de l'existència humana i el punt de trobada

“La música pot afavorir un contacte més profund entre les persones i amb un mateix. A vegades la paraula pot ser com una màscara. En canvi, la música pot propiciar un contacte d'ànima a ànima”

habitual de la tecnologia i d'allò espiritual. *Departing Angel* mostra un buit aquós que espera el pas d'una existència celestial, un esdeveniment poc habitual en la història vist només per uns pocs. Els miracles veritables són cada cop menys freqüents en la nostra era tecnològica, i hem de mirar dins de nosaltres mateixos per trobar-los.”

En relació amb la Passió segons sant Mateu de Bach amb què es combinen en aquesta ocasió les seves projeccions, Bill Viola comenta que “la fe cristiana és única en l'anunci que un ésser humà fet de carn i de sang fos concebut per l'Esperit Sant, i que a més a més, fos executat i ressuscitat des de la mort per ocupar un lloc al cel al costat d'àngels, màrtirs i sants. El punt clau aquí és la unió de la carn i l'espirit. Aquests són, com Crist, els elements fonamentals de l'ésser humà, el físic i l'espiritual, amb la idea de fusionar-se per fer més propers el Cel i la Terra. En aquesta era de discòrdia, confusió i inestabilitat a la Terra, tant la provocada per l'home com la natural, estem desesperats

per tenir pau i felicitat amb la qual viure les nostres vides. L'espectre de la mort que plana sobre nostre, joves o vells, rics o pobres, homes o dones, ens recorda que el nostre temps és curt, que les nostres accions importen i que, com Buda ens va recordar: «Ni el foc ni el vent, ni el naixement ni la mort, poden esborrar els nostres bons actes».”

Els treballs de Bill Viola giren habitualment al voltant dels misteris de l'existència humana: el naixement, la mort, el desplegament de la consciència... Viola considera que “l'art és l'única manera com les persones de diverses cultures poden entendre's les unes amb les altres i al món en què vivim. Fa alguns anys vaig fer una visita al Museu de l'Home a París. L'exposició començava amb els objectes més antics, molts dels quals no eren més que trossos de pedra i ossos d'animals. Llavors vaig veure dues petites marques sobre la superfície d'un dels objectes. Era, sense cap mena de dubte, un gest deliberat que canviava la façana/cara de l'objecte per sempre més, una marca posada allà per un ésser pensant, amb una intenció gestual que va dir, «Sóc aquí», «Ho sé» i «Jo sento». Vaig plorar”. Aquesta “intenció gestual” de què parla Viola, “ens endinsa directament al Misteri mateix, on no hi ha ni petjades, ni senyals, ni mapes, ni guies, ni GPS. Això és el que és conegut com el salt de la fe –saltar a l'abisme a cegues, sense garanties que podràs arribar a l'altre costat. L'art amb majúscules és sovint creat d'aquesta manera. Ser exitós demana fer el càlcul només fins a un cert punt, després deixar de banda els instruments, les ajudes tècniques i les instruccions prèvies, i simplement no rendir-se a cap control de les forces que hi ha, el que els artistes anomenen les muses. Molta de la història de l'art s'ha fet d'aquesta manera”. Un Misteri que, puntualitza, té a veure amb l'espiritualitat intrínseca de l'ésser humà i que, segons Viola, té un llenguatge universal: “Crec que certament existeix una espècie de llenguatge espiritual universal de la humanitat, i que existeix amb o sense el coneixement de la persona que el té. És bàsicament la idea que hi ha quelcom més gran que nosaltres, millor que la nostra individualitat. Aquest és el «misteri» de què parlava fa un moment. Si «coneixement» és la recerca per unir informació tangible i preservar-la, llavors el Misteri és la raó per continuar movent-se cap endavant per tocar-lo. Aquesta és la recerca sense fi de la humanitat, i de l'artista. Pot ser que no en trobem mai l'origen.” ♦



El teu viatge comença a l'aeroport

A Aena Aeropuertos treballem perquè el pas pels nostres aeroports sigui una experiència agradable i plena de possibilitats.

Per aquesta raó, millorem permanentment les nostres instal·lacions, amb millors infraestructures i nous serveis.

Perquè tinguis un viatge tranquil i puguis gaudir de tot allò que t'ofereixen els nostres aeroports. Informa-te'n als punts de contacte que posem a la teva disposició.

INFORMA-TE'N ABANS DE VIATJAR:

☎ 902 404 704
(+34) 913 211 000

💻 www.aena-aeropuertos.es

SEGUEIX-NOS A:




aena aeropuertos



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE FOMENTO

ESCURCEM DISTÀNCIES. APROPEM PERSONES.

www.fomento.es



ENTREVISTA

Joan Guinjoan

80 ANYS EN PLENA ACTIVITAT

PER ANA MARÍA DÁVILA

Va celebrar el seu 80è aniversari, el passat 28 de novembre, immers en un cúmul d'actes de merescut reconeixement i homenatge. Possessor d'una trajectòria tan àmplia com fructífera, és considerat una de les figures més rellevants de la música espanyola i ja són molts els premis i guardons que l'honoren.

Personalitat entranyable i senzilla, el compositor Joan Guinjoan (Riudoms, 1931) arriba a la vuitena dècada de la seva vida disposat a continuar enriquint un original corpus musical que destaca pel seu llenguatge personalíssim, fruit d'un elevat sentit de la independència, la rigorositat i l'autoexigència, i també d'una gran honestetat cap a si mateix.

Aquests dies l'Orquesta Nacional de España (ONE) el converteix en el convidat d'honor de la temporada actual, tot dedicant-li el programa Carta Blanca, un seguit de concerts i altres activitats paral·leles que recorren el millor de la seva trajectòria artística. I la propera temporada, el Palau de la Música Catalana en farà el seu primer compositor resident.

Què representa per a vostè la invitació que li ha fet el Palau de la Música Catalana?

La veritat és que no és la primera vegada que sóc compositor resident, però aquesta invitació del Palau té un significat especial per a mi, pel que representa la institució i perquè el Palau és el lloc on jo he estrenat més obres meves: 14, en total. Aquí també vaig dirigir l'estrena a Espanya de la *Segona Simfonia de cambra* d'Arnold Schönberg, i hi he fet molts concerts. Per tot això puc dir que, en aquest moment, aquesta residència em resulta molt més honorífica que rebre un premi.

Aquesta residència implica, bàsicament, la recuperació de diverses creacions del seu catàleg. Com ho veu, això?

Molt encertat. Jo he tingut sort i moltes obres meves han seguit un bon camí, però el que és normal és que quan els compositors presentem una obra, ens quedem només amb l'estrena. Per això és tan important que es tornin a repetir obres, perquè aquesta és la gran mancança de la música contemporània.

I ja ha pensat quines obres li agradaria tornar a escoltar?

Bé, tot això està en converses, però naturalment tinc les meves preferències. Per exemple, m'agradaria que l'Orfeó Català interpretés la meua cantata *In tribulatione mea invocavi Dominum*, per a cor mixt i orquestra, que no s'ha tornat a fer des que jo mateix la vaig dirigir al Palau, l'any 1988. Un altre programa que m'agradaria sentir seria l'obra *Self-parafràsi*, que està inspirada en dues petites peces de Richard Strauss i que m'agradaria tornar-la a sentir tal com es va estrenar: acompanyada de la música que la va inspirar. També el *Passim trio*, per a violí, violoncel i piano. Seria una oportunitat magnífica per poder enregistrar tot això.

També hi ha un encàrrec.

Sí, una obra per a l'Orfeó Català, que l'haig

d'escriure juntament amb altres coses que estic fent en aquest moment: un *Concert per a percussió i orquestra*, que estrenaran Tristan Fry i l'Orquestra de Cadaqués, i pel 2013 tinc un encàrrec d'Iñaki Alberdi, una obra per a acordió i orquestra.

A més, aquest mes de març, l'Orquesta Nacional de España li dedica el programa Carta Blanca.

Això per a mi és fantàstic, el millor que em podia passar. Només cal veure els altres compositors que han estat inclosos en aquest projecte, gent com Dutilleux, Carter, Gubaidulina o Cristóbal Halffter, l'únic espanyol fins ara. És un programa molt complet i molt satisfactori perquè es fan dos concerts mixtos, amb obres meves i d'altres compositors, i tres monogràfics de cambra. Aquí també hi havia prevista una estrena. Jo havia d'haver escrit un *Rèquiem*, però no el vaig fer perquè estava fotut de salut i llavors vaig pensar: a veure si aquest *Rèquiem* serà per a mi? També hi ha una exposició, en la qual es poden veure moltes coses meves, i més endavant, a finals de 2012, l'Orquesta de la Comunidad de Madrid em farà el *Concert per a violí i orquestra*.

I tot això l'arriba quan acaba de fer els 80 anys. Com se sent en aquest moment de la seva vida?

La veritat és que hauria d'estar molt content i satisfet, però haig de confessar que estic neguitós; em poso molt nerviós perquè vull fer les coses bé. Ja sé que m'hauria de prendre les coses amb més calma i estar tranquil, però no ho sé fer. De totes maneres, estic content perquè una cosa és evident: jo m'he pogut guanyar la vida amb la música fent la meua música, sense pressions de res ni de ningú.

Aquestes coses que vostè ha fet són molt variades: ha estat pianista, director, divulgador, fins i tot crític musical abans que compositor.

Però aquesta és la que està per damunt de la resta. I de les altres coses que he fet, la que més satisfacció m'ha produït van ser els anys de tasca pedagògica, quan feia classes i sessions d'iniciació musical per als nans fins als 14 anys. Això de compositor és sagrat, per a mi, però haver fet tota aquella tasca de recerca, de divulgació, de promoció de la música contemporània, fou una meravella. I ara, quan miro enrere, em sento molt orgullós. Encara em ve gent que em diu, "senyor Guinjoan, jo anava a

tal escola quan vostè venia".

L'experiència de Diabolus in Musica, que vostè va crear amb Juli Panyella, també va ser important?

I tant. Això ha estat vital per a mi, perquè allí vaig aprendre molt. Fins i tot vaig aprendre el que no havia d'escriure. Amb Diabolus in Musica vam fer tots els clàssics del segle XX; vaig dirigir totes les escoles i totes les tendències i, a més, vam fer més de 70 estrenes. Jo havia tingut un gran mestre d'orquestració a París, Pierre Wismer, però el que vaig arribar a aprendre amb Diabolus in Musica, treballant directament amb els músics, va ser enorme. I això és molt important, perquè quan acabes una obra, això només són un munt de papers, i si aquests papers no es converteixen en so, no és res. I per aconseguir-ho, has de començar pels intèrprets, perquè si al músic li fas fer coses que no donen cap resultat, t'engega a passeig.

Vostè, com a pianista, ho deu saber prou bé, això. Aquesta faceta també va deixar petjada en la seva tasca compositiva?

Al piano, li vaig dedicar 12 anys de la meua vida, que em van permetre aprendre molt de la literatura clàssica, romàntica i nacionalista. També vaig fer una mica de jazz, al Jamboree, però això només va ser una manera de guanyar-me la vida en uns anys d'estudi. I la crítica musical també em va ajudar molt, perquè vaig anar documentant-me sobre moltes altres coses. Jo vaig aprendre de tot. Un crític va dir una vegada que per entendre el Guinjoan s'havia de veure tot el que havia fet... I és cert, però jo m'havia de guanyar la vida, perquè jo havia nascut en un poble i era fill d'una família rural.

És cert. I a més, n'era l'hereu. Com és, llavors, que ho deixa tot per dedicar-se a la música?

Molt fàcil. A la meua família no havia cap músic ni res; a casa meua érem pagesos, però que gaudíem d'un cert benestar. Un dia, per la fira de Riudoms, van comprar un acordionet per al meu cosí. I llavors a mi em va donar per agafar-lo i tocar. Així va començar tot. Tenia llavors 14 anys i el meu pare, veient que hi tenia afició, em va portar a les Borges del Camp, on hi havia un que tocava l'acordió-piano. I aquell home va dir que encantat d'ensenyar-me, però que abans jo havia de tocar el piano. Aleshores, ell mateix em va recomanar un mestre de Reus, un home que tenia molt

El pitjor dels plagis és plagiar-te a tu mateix. Cada obra nova ens col·loca davant un desert, on cal començar de nou.

mal geni però que era molt bo, el mestre Piquer. I llavors, quan feia dues classes que anava, aquest mestre em va dir que m'oblidés de l'acordió, que ell em faria examinar al Conservatori del Liceu. I treballant a la terra, en sis anys, vaig fer tota la carrera. I després vaig ampliar estudis a París, a l'École Normale primer i a l'Schola Cantorum després.

París va ser la ciutat clau per al seu desenvolupament musical, doncs.

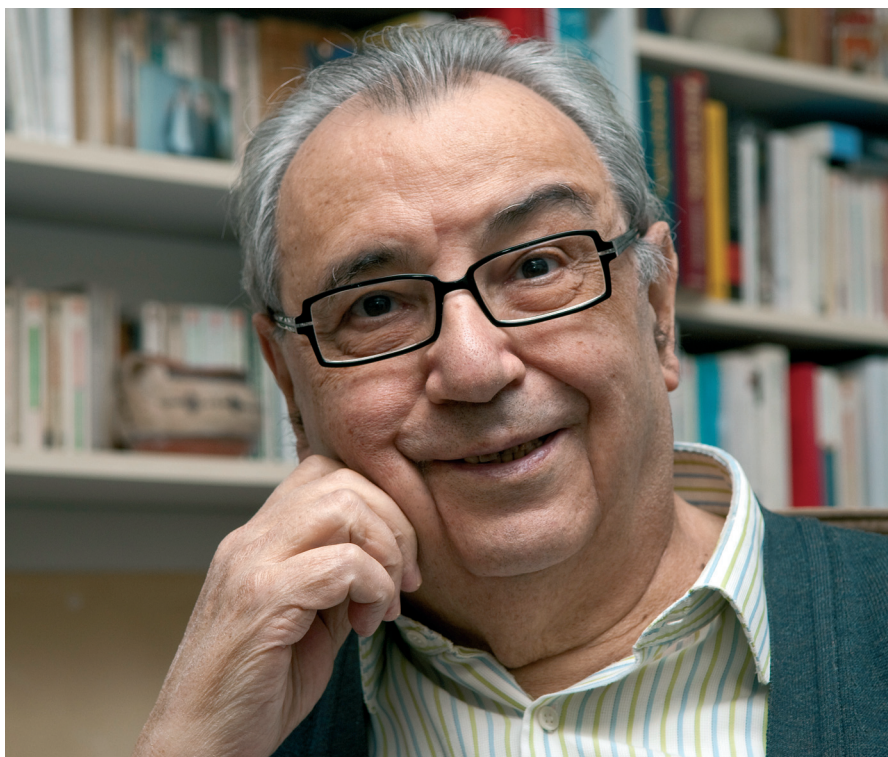
Per descomptat. A París jo em vaig definir. Jo hi vaig arribar gràcies a la meua dona, la Monique. Ella és francesa, però el seu pare era català i a l'estiu sempre venien de vacances a Riudoms. Un dia la Monique em va escoltar tocar el piano, i és clar, es va sorprendre de trobar algú que toqués Mozart en un poble rural. I així ens vam conèixer i després ells em van convidar a París.

Això devia ser tota una descoberta per a vostè.

Imagini's. Del Baix Camp a París, on el meu sogre era el secretari dels intel·lectuals espanyols. I allà la Monique em va portar a tots els teatres, vaig assistir als concerts de Pierre Boulez, del Domaine Musical... Per això, quan em demanen quina influència musical he tingut, jo sempre dic que jo no he tingut una influència específica, sinó una de global. Les meves influències no han estat Boulez o Dutilleux, a qui admiro molt; la meua influència de París ha estat l'ambient en general.

Diu que admira Dutilleux. Per quina raó?

N'admiro la qüestió ètica. Dutilleux ha estat un dels pocs que ha resistit el pitjor per a un compositor: el temps. Ell ha fet una antítesi del contemporani, ha continuat amb la gran tradició i ha fet bona música. Conservo, amb molta il·lusió, una carta seva en la qual em comenta molt elogiosament l'*Homenatge a Carmen Amaya*. Però el meu compositor de capçalera és Ligeti, un home que s'ha renovat sempre i que no ha perdut mai la seva personalitat.



Es diu de vostè que és un compositor molt vinculat al territori. Com s'expressa això en la seva música?

Jo crec molt en l'origen d'una persona. I quin és el meu origen? Jo vaig néixer al Baix Camp, i hi vaig viure fins als 21 anys. I penso que el timbre de la meua música ve d'allà, d'aquell contacte amb la terra, d'aquella llum. Crec que, intuïtivament, aquest paisatge m'ha marcat molt, perquè quan estàs sol, llaurant, i sents les cigales que canten i sents aquella soledat, aquell silenci, aquella llum, aquell calor..., tot això es queda a dins. És cert que jo també he après molt de Schönberg i de tota aquesta gent centreeuropea, però una cosa és aprendre d'ells i una altra és la influència. Hi ha molts compositors que fan una música que sembla que hagin nascut a Alemanya, però jo crec en els compositors de raça, els que treuen la seva personalitat i no fan una música igual a una altra.

Vostè es un compositor que ha fet servir sempre llenguatges diferents, fins i tot dins una mateixa partitura. Per què ha estat, això?

Això és fruit del meu compromís estètic de crear quelcom propi. Per a mi el pitjor que pot haver-hi quan fas una obra és el plagi. I el pitjor dels plagis és plagiar-te a tu mateix. Schönberg deia que la creativitat és la recerca. Això vol dir que cada

obra nova ens col·loca davant un desert, on cal començar de nou, amb tot el risc que això suposa. I això ha de ser així si no vols imitar ningú. Per això és que jo no tinc gaire producció, podria haver escrit més, però tinc la sort de tenir unes 15 o 20 obres que penso que funcionen bastant bé i amb això ja n'estic content. Això no és una qüestió quantitativa. *L'Homenatge a Carmen Amaya*, que va tenir tant d'èxit, per exemple. En aquell moment podria haver començat a fer "amayas", però era una i prou. I després calia fer altres coses i continuar prenent riscos. Jo ho veig així.

Quines són aquestes obres seves que diu que "funcionen"?

Bé, hi ha unes quantes que són fonamentals, per a mi: el *Quartet de corda núm. 1*, el *Passim trio*, la *Música per a violoncel i orquestra*. De *L'Homenatge a Carmen Amaya* hi ha qui en diu *nouvelle cuisine*, però amb aquesta m'he sentit molt bé perquè és una mutació total d'una música flamenca. El *Barcelona 216* també és una altra, igual que el *GIC*, *El diari* i tota la música per a piano, és clar.

I de la seva òpera *Gaudí*, no n'està content?

Del que estic més content és que he après molt fent-la, perquè jo vaig voler fer això, una òpera, no una antiòpera ni un espec-

tacle musical. I ara hi ha un productor que em ve al darrere perquè li'n faci una altra, però si la fes m'agradaria fer una òpera per desmitificar moltes de les coses que es fan avui, quan la música sembla que no compta per a res. Un concert, una òpera, un quartet de corda..., vull que siguin a la manera tradicional, posant-hi el meu segell.

I el públic? Pensa vostè en el públic quan escriu una obra?

És que això del públic no s'ha de dir mai. És absurd parlar del públic, perquè si comencem alguna cosa, ho faig amb la il·lusió de poder comunicar-me amb algú. I aquest algú ets tu mateix. Jo intento crear un diàleg amb mi mateix amb l'esperança que després l'entenguin tant l'interpret com el públic, i així es produeixi la veritable obra d'art, que és l'entesa total.

Tenacitat, intuïció, meticulositat, independència... Aquests són alguns adjectius que s'han aplicat a vostè i a la seva feina. S'hi reconeix?

És cert, sobretot el primer. També la meticulositat, perquè jo em dic un compositor del Mare Nostrum amb mentalitat cartesiana. I la independència, naturalment. Però la meua llibertat és molt controlada. Penso molt jo.

Com veu el panorama de la composició actualment?

Crec que a Catalunya estem en un moment en què hi ha un gran desequilibri entre les activitats de música contemporània i la creació. Tenim una gran manca d'activitat musical i en canvi tenim molt bons compositors. Tenim gent que funciona molt bé i que la pots portar allà on vulguis, però poques ocasions d'escoltar-los.

Llavors, quines recomanacions faria als compositors joves?

Hi ha gent que té veritable talent, però m'és difícil dir coses concretes, perquè per això s'ha d'anar veient la trajectòria de la persona. Només tinc la sensació que els joves potser haurien de passar pels clàssics del segle XX, però això és una opinió molt personal, perquè jo vaig aprendre tant d'Stravinsky com de tots els altres. El que sí és clar és que haurien d'haver-hi més concerts, més programació de música contemporània. ♦



El futur de les escoles de música

PER JOSEP BARCONS I MERCEDES CONDE

ACEM/Ondi Morte

A final de juliol passat, dos dies abans que els equips directius de les escoles de música municipals marxessin de vacances, el Departament d'Ensenyament va anunciar que la subvenció que rebien aquests centres es retallava (amb efectes retroactius a tot el 2011) un 50%. Uns diners que els municipis, de fet, encara no han rebut. El daltabaix va ser majúscul, i després de desgavells i rectificacions diversos, la retallada va establir-se en un 23%.

Què suposa aquest 23%? A nivell pressupostari, comparant-ho amb altres partides, suposa un estalvi mínim, d'uns 5 milions d'euros. Però a nivell educatiu la mesura ha estat –i pot ser– devastadora, ja que desestabilitza el model de finançament que ha permès la creació d'una nodrida xarxa d'escoles municipals que dona cobertura educativa a més de 40.000 alumnes, un nombre que s'ha duplicat en una dècada.

L'aplicació d'una mesura així en l'àmbit de l'educació musical és desconcertant. I xoca diametralment amb els suposats objectius de millora dels estudis de música que es plantejaven al Pla de Govern 2011-14 de la Generalitat de Catalunya, que preveia “establir les condicions que han de permetre declarar d'interès públic [...] les

escoles de música privades que desenvolupen la seva activitat amb una finalitat essencial de servei”. Un cas que és el de pràcticament totes les escoles de música privades de casa nostra, que eduquen prop de 15.000 alumnes, i que a la ciutat de Barcelona absorbeixen aproximadament el 90% de l'alumnat, ja que l'oferta municipal és del tot insuficient (de les 36 escoles autoritzades a la ciutat, 32 són privades!). Amb aquest horitzó, pensar en mecanismes de concert econòmic per a les escoles privades, i d'augment de la subvenció a les públiques, potser seria la mesura més convenient en els temps que corren. I no és cap *boutade* proposar-ne un augment en plenes retallades: és prou sabut que la inversió en educació és l'únic que treu els països de les crisis.

Però, per què són importants les escoles de música? Públiques o privades, són fonamentals per a la cultura musical d'un país i per a la cultura en general. Fonamentals en sentit estricte, perquè són el fonament ineludible de tots els estudis musicals posteriors, i contribueixen a generar un públic instruït que pugui gaudir de tota l'activitat cultural relacionada amb la música. La cultura musical d'un país neix –no hi ha dubte– a les escoles de música. I encara seria millor si poguéssim dir que neix a les escoles, tal com reivindicava Arnold Schönberg en un article de 1919, just després de l'hecatombe de la Primera Guerra Mundial, quan calia reconstruir un model de societat que dugués a una “nova i millor realitat”. En aquest context, Schönberg considerava que “la superioritat germànica en el terreny de la música

té les seves arrels en els talents de les persones. Això pot provenir del fet que antigament el mestre de l'escola primària era també professor de música; fins i tot en els poblets més petits feia aquesta funció i per tant creava una reserva prou gran com per nodrir els estrats superiors”.

A casa nostra, els mestres d'escola que ensenyaven música han tingut un paper important en la primera formació musical de molts nens. Però amb la reforma dels plans d'estudis universitaris, l'especialitat de magisteri musical ha desaparegut, i la música (un llenguatge tan universal, però alhora tan específic) passarà a poder ser impartida a les escoles de primària per un professor que no en serà especialista. A aquesta reorganització universitària que arracona la música dels estudis de magisteri, s'hi sumen ara les virulents retallades a les escoles de música i als conservatoris. Sent així les coses, quin serà el futur musical de la nostra societat si s'escapen els centres on la música comença a impartir-se?

Després d'anys d'una meritòria política d'implantació d'escoles de música arreu del territori (221 escoles de música autoritzades a tot Catalunya: 153 de les quals són municipals i 68 privades), que ha canviat –i molt– el nivell d'estudis musicals del nostre país, aquestes retallades d'ara poden resultar fatals i destruir en un tres i no res una normalitat que ha costat molt de teixir. Perquè qui sap si aquestes retallades són transitòries o esdevindran definitives? Tot dependrà de la sensibilitat i el compromís dels estaments governamentals cap als estudis de música. Una sensibilitat que, ara per ara, no deixa albirar un horitzó gaire esperançador si tenim en compte, per exemple, la desconsideració acadèmica i professional cap a aquells alumnes que han cursat estudis musicals però que no han volgut fer-ne els estudis superiors. Tal com estan establertes les titulacions actualment, i a diferència del que passava en plans d'estudis anteriors, els títols als quals poden aspirar aquests alumnes (tot i haver estudiat 10 o 12 anys de música!) no tenen cap validesa efectiva.

És obvi que la punta de l'iceberg de l'educació musical a Catalunya són l'ESMUC, el Liceu i el Taller de Músics: tres centres superiors als quals cal donar visibilitat i empena. Però –precisament perquè es tracta d'un iceberg– cal cuidar sobretot la seva base; és a dir, tot l'engrenatge d'escoles de música i conservatoris que permeten accedir-hi. Perquè gaire-

bé la totalitat d'estudiants d'un centre superior ha iniciat la seva formació a les escoles de música. Unes escoles de música que, a banda d'una clara funció educativa, realitzen una gran tasca cultural i social. No sols perquè desenvolupen el gust musical dels seus alumnes (predispasant-los, per exemple, a anar a concerts), sinó perquè els fan participar activament en esdeveniments locals, amb la qual cosa dinamitzen enormement la vida cultural del municipi i aglutinen col·lectius diversos. I els responsables que això succeeixi són uns professors les condicions laborals dels quals no estan a l'altura de les seves capacitats i formació, amb un conveni indigne que cada escola aplica a voluntat –sortosament amb lleus correccions a l'alça– per tal d'incrementar els 10 euros bruts a l'hora que marca la llei. Unes condicions irrisòries si tenim en compte que, per rang d'estudis i per dedicació, la tasca d'un professor d'escola de música és com a mínim equiparable a la d'un professor de primària, secundària o batxillerat.

La mala retribució del professorat de les escoles de música i la despesa que suposa per a les famílies tenir un fill que estudiï en una escola de música que no rep subvenció, són degudes en bona mesura pel fet que l'estudi de la música, evidentment, resulta car. No ja per la despesa en instruments o partitures, sinó pel mateix sistema educatiu, que tradicionalment s'ha basat en la classe individual d'instrument. Una classe individual a la qual diversos centres comencen a renunciar, més seguint criteris d'eficiència econòmica que no pas de pertinença pedagògica. Però que la música sigui cara no vol dir que sigui un luxe.

Si pensem en els beneficis extramurals que genera l'estudi correcte de la música, potenciar-lo resultaria socialment d'allò més amortitzable. Perquè per la seva mateixa naturalesa aporta disciplina, mètode, finor perceptiva, capacitat d'anàlisi, rapidesa de reacció, creativitat, predisposició a l'escolta dels altres, hàbit de treball en equip, pertinença en les intervencions pròpies... I com que el músic sap que –pel misteri de l'art– allò que pretén en la seva interpretació sempre serà un intangible, està predisposat a la recerca constant, a la innovació perpètua, a l'obertura d'esperit i al treball compromès. Extrapolant els beneficis psicològics i cognitius que n'aporta l'estudi, es pot afirmar que la música crea harmonia i cohesió social en virtut d'aquest requisit seu d'escoltar els altres, d'afinar-hi, i de vibrar-hi conjuntament.

Així, a ulls dels que han de planificar l'avenir del país (que a banda de pensar en el bé dels ciutadans, pensen en termes econòmics), la música ajudaria a crear una societat més disciplinada i productiva, socialment menys convulsa, i psicològicament més sana. Però també seria, de retruc, una societat més lúdica i joiosa, si tenim en compte que en francès, anglès o alemany, *play*, *jouer* o *spielen* signifiquen no sols “tocar”, sinó també “jugar”.

És per tots aquests valors, que la despesa que suposa l'estudi de la música no pot ser només assumible per aquelles famílies que s'ho poden permetre, perquè això ens portaria a un elitisme que cal combatre a ultrança. El més assenyat és continuar apostant per socialitzar al màxim l'estudi de la música, com s'ha fet fins ara en major o menor grau. Per això, a la pregunta de si ha estat bona la disseminació d'escoles de música per tot el territori català els darrers anys, només podem trobar-hi una resposta: òbviament que sí, sempre que vulguem un model de societat culta i formada en els valors propis i adjacents del fet musical. Per a això, cal assumir com a país els costos que suposa el seu estudi, prestigiant-ne no sols el fet en si, sinó tots els agents que hi intervenen. Començant per les escoles de música, que en són la pedra de toc. ♦

Després d'anys d'una meritòria política d'implantació d'escoles de música arreu del territori (221 escoles de música autoritzades a tot Catalunya: 153 de les quals són municipals i 68 privades), que ha canviat –i molt– el nivell d'estudis musicals del nostre país, aquestes retallades d'ara poden resultar fatals i destruir en un tres i no res una normalitat que ha costat molt de teixir.



Francesco Tristano

UN PIANISTA DEL SEGLE XXI

PER PERE ANDREU JARIOD

Quedem amb Francesco Tristano al CaixaForum de Barcelona per parlar del seu debut discogràfic amb Deutsche Grammophon, el mític segell groc. Arriba puntual, amb la seva bicicleta plegable, el seu transport habitual a la capital catalana, on resideix des de fa anys. Tot i que toca per escenaris d'arreu del món, des del Japó als Estats Units, no són gaires les ocasions que tenim de veure'l actuar a casa nostra. Es defineix com a flexible i camaleònic, amant dels extrems en la música, de la molt antiga a la més contemporània, però amb Bach sempre present.

Ara surt aquest *bachCage*, el teu primer projecte amb Deutsche Grammophon. Però tu, de discos, ja en portes uns quants. De què t'han servit els enregistraments que has fet fins ara?

Sí, ja en porto deu o onze. Aquest és el primer amb una multinacional. Ha canviat sobretot la meua agenda i l'organització dels meus projectes, però no deixa de ser una aventura més. De fet, ja estic pensant en el segon, que gravarem el mes de març. I els enregistraments anteriors m'han servit moltíssim, han ajudat a fer de mi la persona que sóc. Segurament sense ells el *bachCage* no seria tal com és. El contracte amb la *major* arriba tard, cosa que m'ha permès ser molt lliure per fer coses molt rares o molt estranyes. Ara potser és mo-

ment de concentrar-me i fer altres coses potser més concretes. Vaig gravar amb segells francesos i holandesos anteriorment i no me'n penedeixo. Tot això fa la persona Francesco Tristano, i el *bachCage* és un pas més.

Per què Bach i Cage? Com has pensat el disc?

D'entrada, és el projecte que em defineix com a artista, com a pianista contemporani: la utilització del repertori antic però amb llenguatge actual, no una música antiga al marge de la resta. Jo crec que tots els compositors clàssics, Bach, Cage, però també Mozart o Chopin, no escriuen música clàssica. Escriuen música contemporània. Jo faig Bach o Cage, però en el fons

és un mateix discurs. La idea bàsica era fer una mena d'exposició sonora, en la qual jo fes de comissari i prenguéssim una sèrie de decisions sobre el so, l'ordre de les peces... És com un petit viatge d'una hora, amb sons molt diferents però també amb un fil conductor de tonalitats, de ritmes.

Bach, Cage... i Tristano.

El Tristano està més d'il·lustració. Com que en sóc el "comissari", volia fer una introducció. Però és molt limitada, mínima. És com una invitació a aquest viatge, a aquesta instal·lació sonora. Al final de tot hi ha també una peça curta (*Interludes*) que vol ser un homenatge a Cage, una figura molt important per a la música de piano del segle XX. La meua presència sí

que hi és, però vaig preferir quedar-hi més com a observador. La intervenció va venir sobretot en la postproducció.

A priori, Bach i Cage són compositors molt diferents entre si.

Són diferents però tenen punts en comú. Per exemple en els quatre *Duets* de Bach i en *Estudis austral*s de John Cage, que no deixen de ser duets per a dues mans. De fet, jo crec que Bach va ser un visionari escrivint duets per a un sol intèrpret, pensant en la independència total de les dues mans. John Cage, 250 anys després, va agafar la mateixa idea i la va radicalitzar. Hi ha un diàleg entre els dos, però a vegades una mica més que això: una confrontació. A vegades Bach introdueix Cage, altres cops és Cage qui respon Bach. Poden entrar en conflicte total o complementar-se. En definitiva, és un viatge, una proposta. També és un *work in progress*, un projecte en el qual ja fa anys que estic treballant. Va néixer a partir dels concerts en directe i, a l'hora de fer un àlbum, he volgut que tingués també el so d'estudi.

La producció és d'un dels gurus de la música electrònica.

Moritz von Oswald és un nom quasi mític en el món del *tecno*. Aquesta era la primera vegada que feia la producció d'un disc clàssic. Ha estat un repte per a tothom. A Espanya no fa tant que el disc ha sortit, però a Alemanya, on va sortir el març de l'any passat, ha causat un gran impacte. És un projecte bastant híbrid, perquè parla al públic clàssic però també al de la música electrònica, i sobretot fa aquesta aproximació personal a la música antiga. La meua idea és que aquest tipus de música, la clàssica, surti d'aquesta mena d'estat d'excepció constant, totalment diferent de la resta de músiques actuals. La música clàssica la respiro, la visc de la mateixa manera que les altres. Per això era molt important incloure-la en aquest projecte.

Com va anar la gravació?

Vam gravar el disc en cinc dies, però en la postproducció vam estar-hi un mes. Va ser molt intens i vaig aprendre'n molt, sobretot del so del piano. Els músics clàssics pensem sobretot en notes, però al final aquestes no deixen de ser un vehicle per transcriure el so. Perquè la música al final és so. Vam estar molt de temps escoltant, obrint molt les oïdes, per definir quin so volíem per a aquest projecte.

En alguna banda he llegit que veus Bach com un *bon vivant*, una persona a qui li agradava viure la vida. Com te l'imagines?

Jo crec que la imatge falsa és aquella que ens presenta un Bach ultrareligiós, molt seriós. Penso que és un anacronisme. Hi ha documents que ens demostren el contrari, que va comprar uns vins molt refinats de França o tabac d'importació. I al final, va tenir vint fills. Això no és casualitat. Treballava per a l'Església, és veritat, i la música religiosa és una cosa a part. Però la música instrumental crec que és absolutament humana, i totalment dinàmica i fresca. Per interpretar-la no cal inspirar-se en la Bíblia o en la litúrgia. És música popular. Els concerts per a teclat, per exemple, són *hits* del barroc. Jo crec que Bach era un *bon vivant*, però podia jugar a moltes bandes i aquesta és també la seva força.

Tornem a John Cage. ¿Estaries d'acord que és potser encara un compositor poc conegut?

Està clar que, vint anys després de la seva mort, encara es parla molt poc de Cage. Crec que encara no s'ha comprès el que va fer. Veia en la música electrònica (ell en deia música elèctrica) el futur de la música clàssica. Les obres de Cage que toco al disc no són peces per a piano preparat sinó per a piano tradicional, dels anys quaranta però absolutament visionàries, en el sentit que són quasi ambientals. No hi ha gaire acció, és una música que descriu un estat estàtic, amb evolucions molt lentes. De fet, és com una meditació. Aquí també té en comú amb Bach l'espiritualitat, per a qui tenia un paper molt important. És tan revolucionari que ens costarà molts anys integrar-lo.

Un músic com tu, per a qui és tan important la improvisació, ¿no troba una limitació en l'enregistrament?

És veritat. Però jo sempre dic que el disc és una versió de la idea principal. Aquesta pot canviar i tenir vida pròpia. El projecte és obert i continua aportant fruits. El disc és una limitació, però és interessant perquè tens molt de temps per perfeccionar-lo. En el concert només tens una única oportunitat. En el disc, en canvi, he tingut dos mesos per arreglar i organitzar coses. És un procés diferent. M'agrada molt que el treball que faig a l'estudi i el que duc a terme damunt l'escenari siguin molt diferents.

Tu vas guanyar el Concurs El Primer Palau. Què va suposar aquell premi per a la teua carrera?

Em va permetre, sobretot, poder fer concerts amb l'Orquestra Simfònica del Vallès i també amb la JONC. I tocar al Palau, és clar, segurament la sala de concerts més bonica on he tocat. La llum, els colors i també l'espai de l'escenari són únics. ♦

"Tots els compositors clàssics, Bach, Cage, però també Mozart o Chopin, no escrivien música clàssica. Escrivien música contemporània. Jo faig Bach o Cage, però en el fons és un mateix discurs."

► 49è Concurs Francesc Viñas, “in memoriam” de Maria Vilardell

La 49a edició del Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas ha estat la primera edició després del traspàs el març de 2011 de la seva presidenta i ànima del concurs durant molts anys, Maria Vilardell. Una trista pèrdua i alhora un record permanent per als que han viscut de prop la gestació i el naixement cíclic de cada concurs, i que es va voler posar de manifest amb un homenatge senzill però profund en l'actual edició.

Amb el 50è aniversari a la vista d'un dels concursos més prestigiosos del món, si es jutja per la trajectòria i pel rècord de convocatòria d'aquesta edició: 539 concursants de 61 països diferents, l'edició d'enguany mostrarà poques sorpreses i un veredict i concert final conseqüent amb la mostra dels resultats.

Molt coix en veus masculines –cap tenor ni baix premiat, i declarat desert el primer premi–, els premis oficials van recaure, en l'àmbit masculí, en les veus del baríton coreà Chae Wook Lim –guanyador del Tercer Premi Masculí i el Premi Especial al Millor Intèrpret en la Categoria Oratori-Lied– i el també baríton Orhan Yildiz (Turquia): Segon Premi Masculí Fundació i Premi del Públic assistent a la prova final.

En l'àmbit femení, triomf de la corda de sopranos, començant per la promesa espanyola, premiada pel Grup de Liceistes de 4t i 5è pis i Premi Extraordinari



Guanyadors del Concurs Viñas 2012

Borsa d'Estudis Académie de Musique Tibor Varga de Sió, Miriam Zubieta. El tercer premi va recaure en la soprano russa Kristina Makhitarian, mentre que la soprano anglesa Jessica Muirhead va triomfar a la final –fet que li va valer amb el Premi del Públic– interpretant “È strano” de *La Traviata* de Verdi. Muirhead va rebre el Segon Premi Oficial, que va ser atorgat per partida doble, junt amb la soprano coreana Ju Young Hong, de veu molt generosa i timbre vellutat.

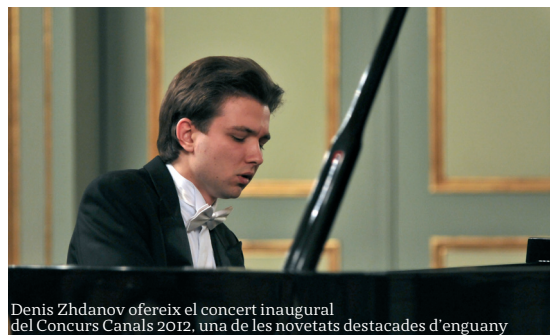
La triomfadora oficial del concurs –havent quedat desert el primer premi en la secció masculina– va ser la soprano moldava Olga Busuioic, de veu sucosa i moltes possibilitats.

La mezzosoprano catalana Anna Tobella –premiada en l'anterior edició del concurs– va demostrar una evolució important i va rebre el Premi Extraordinari Plácido Domingo al millor cantant espanyol i el Premi Ajuntament de Moià al millor cantant català.

► A punt la 58a edició del Concurs Maria Canals

Del 9 al 23 de març té lloc a Barcelona la 58a edició del Concurs Internacional de Música Maria Canals, cita farcida d'activitats paral·leles en l'OFF Concurs que fa que esdevingui més que un concurs i que Barcelona es converteixi en la capital mundial del piano durant uns dies. Enguany hi concuren 89 pianistes (d'un total de 140 inscrits), procedents de 23 països. Els tres premis principals estan dotats amb 20.000, 10.000 i 6.000 euros; els tres guanyadors també intervindran en més de trenta concerts remunerats arreu del món. El jurat, presidit per Carlos Cebro, està format per Bruno Canino, Akiko Ebi, Klaus Kaufmann, Olga Kiun, Pascal Le Corre, Raquel Millàs, Andrzej Pikul, Eulàlia Solé, Erik T. Tawaststjerna i Dina Yoffe.

Com a novetat, enguany el Maria Canals ofereix un concert inaugural amb Denis Zhdanov (guanyador del primer premi de l'any 2010), el 9 de març al Petit Palau. També el dia 9 té lloc la maratò pianística a la plaça Reial (d'11 a 21 h ininterrompudament). El dia 21 de març té lloc la prova final a la Sala de Concerts del Palau de la Música (20.30 h); i l'endemà, el lliurament de premis al Saló de Cent de l'Ajuntament (19 h). El dia 23 el Conservatori del Liceu acull el concert de guanyadors.



Denis Zhdanov ofereix el concert inaugural del Concurs Canals 2012, una de les novetats destacades d'enguany

Enguany l'OFF Concurs Maria Canals presenta nombroses novetats interessants: un piano itinerant farà cap a places i carrers amb nom de músics; s'engeguen les activitats didàctiques “Escolta amb el Maria Canals” i “Piano, piano si va lontano”, i el concurs de vídeos per a pianistes amateurs “Tu hi toques?”; i per tercer any consecutiu, es desenvolupa l'activitat “El Maria Canals porta cua”. Més informació i informació actualitzada sobre els guanyadors, a: www.mariacanal.cat i www.revistamusical.cat.

► Celebració del 70è aniversari de l'Orfeó Laudate

L'Orfeó Laudate va ser fundat el 18 de juny de 1942 pel mestre Àngel Colomer i del Romero (1915-2001), amb el propòsit de conrear essencialment la música religiosa. De seguida es va ampliar la seva acció musical a altres esferes de la composició coral, a la divulgació de la música popular d'arreu del món, i especialment de la catalana, i a donar a conèixer les obres més representatives de les grans composicions simfonico-corals, moltes de les quals van ser primera audició a Catalunya.

El primer concert de l'entitat va tenir lloc el 29 de novembre de 1942 a la sala d'actes de l'Escola del Treball i el 3 de juny de 1943 ja va fer el seu primer concert al Palau de la Música Catalana. També en aquesta mateixa sala l'any 1944 va interpretar la *Missa de la Coronació* de Mozart, actuant com a soprano solista la jove veu excepcional Victòria dels Àngels, presentada per l'Orfeó Laudate en les seves primeres actuacions.

L'any 1992, amb motiu del seu 50è aniversari, va rebre el Premi d'Honor de la Generalitat de Catalunya per la intensa divulgació cultural duta a terme. L'Orfeó Laudate és membre de la FCEC i actualment està integrat per una quarantena de veus mixtes, sota la direcció del mestre David Malet i Casamitjana.

Els dies 4 i 5 de febrer van tenir lloc a Barcelona els concerts de celebració del 70è aniversari de la fundació de l'Orfeó Laudate, a les parròquies de la Bonanova i del Pilar. Va interpretar el *Gloria* de Vivaldi i la *Missa de la Coronació* de Mozart, amb la intervenció el Grup Vocal Scherzo, el Cor Capella Gramalla, el Cor Quinta Justa de Sòller i l'Orquestra Barroca Catalana; amb els solistes Maria Casado, Eulàlia Fantova, Francisco Fernández-Rueda i Elies Benito Arranz, tots dirigits per David Malet.



AL PALAU 2012

Concert núm. 2

Dijous, 22 de març de 2012, 19 h
Petit Palau



MOZART - SCHUBERT

Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra

Andreu Riera, piano
Gerard Claret, concertino director

Obres de Mozart i Schubert

Concert núm. 3

Dissabte, 21 d'abril de 2012, 19 h
Petit Palau



MÚSICA SACRA AL SALZBURG I A LA VIENA DEL CLASSICISME

Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra

Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana

Gerard Claret, concertino director
Josep Vila i Casañas, director

Obres de Mozart, Haydn i Schubert

Concert núm. 4

Dijous, 10 de maig de 2012, 19 h
Petit Palau



GOSPEL & JAZZ

Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra

Erwyn Seerutton's Ensemble
Gerard Claret, concertino

Obres de Ferrante, Green, Young, Hayman, Bernstein, Gershwin, Seerutton, Newton, Ahbez, MacLellan i Cannon

Patrons de l'Orquestra Nacional d'Andorra:



Informació i venda d'entrades:

Taquilles del Palau de la Música Catalana
Telèfon: 902 442 882
A/e: taquilles@palaumusica.cat



CARTA A LA DIRECCIÓ

Després de llegir l'article de Lluís Nacenta "Hèctor Parra. Mirant l'horitzó", aparegut a l'RMC de gener-febrer de 2012, em considero en l'obligació de contrastar, basant-me en dades objectives, algunes de les opinions expressades en l'esmentat escrit. En primer lloc, em resulta insòlita l'afirmació que hom arribi a ser una figura de la composició al marge de la recepció del públic, feta per institucions i sectors experts. Els 4.000 discos monogràfics venuts, nombroses emissions radiofòniques i televisives a 25 cadenes, 40.000 visites dels vídeos de Youtube i Dailymotion que presenten *Hypermusic Prologue*, així com el reconeixement a la meua música que ha representat el Premi Ernst von Siemens de Composició 2011, demostren tot el contrari. De fet, el principal suport amb què he comptat sempre, i del qual gaudeixo plenament, és l'estimació i la musicalitat tant dels excel·lents músics que l'encarreguen i interpreten, com dels oients que l'escolten.

També evidencia l'escrit una manca de sensibilitat i comprensió del que realment és la tasca de creació musical. Nacenta considera les estructures conceptuals que fan de bastida a la multiversa imatge científica del món com a realitats últimes, que s'imposen i condicionen a qui s'hi acosta. Com a músic, em sento lliure –no menys que els que m'han precedit– d'escollir les meves fonts d'inspiració, siguin la pintura, la poesia, les llegendes populars... o les meravelloses descripcions que ofereixen les diverses ciències de la Natura. Per tant, d'"*extrema dependència*" res de res. I, personalment, em considero i em consideren als antípodes d'aquesta música "*conceptual*" en què la reiteració extenuant o l'aleatorietat generalitzada, la "*boutade*" o fins i tot el "*revestiment tecnològic del no-res musical*" barren el pas a l'expressió d'una sincera i intensa vivència musical compartida entre els intèrprets i el públic. Així, resulta d'una evident trivialitat –i no em cal citar Gould– que una composició, quan és interpretada pels músics, crea una realitat sonora i que és aquesta –i no el complex procés de concepció i escriptura– la que interacciona amb el públic. D'aquesta manera, la recepció de la música passa a dependre de les mil i una circumstàncies de cada oient i, naturalment, Lluís Nacenta deu tenir les seves.

Finalment, lamento que l'esmentat article, lluny de facilitar el contacte i un millor coneixement i valoració del públic en general de la creació musical contemporània, no faci cap esment de la propera estrena absoluta d'*InFALL* per part de l'OBC i la reprogramació de *Karst* a L'Auditori a finals de febrer, i acabi l'escrit presentant-me com a paradigma d'unes indifferències recíproques entre públic i compositor que, sincerament, no es donen en relació amb la meua actitud i amb la meua obra. No és aquesta la millor manera de transformar i normalitzar la cultura musical contemporània a Catalunya, tasca a la qual, sincerament, tots hi hauríem de contribuir.

Hèctor Parra i Esteve, París, 29 de gener de 2012

> Convocat el 28è Certamen de Composició per a Cobla

La 28a edició del Certamen Musical Ceret-Banyoles de Composició per a Cobla, Premi Manel Saderra i Puigferrer, dotat amb 3.000 euros i organitzat per la Fundació Privada El Foment de Banyoles, inclou aquest 2012 un homenatge a Xavier Montsalvatge amb motiu del centenari del seu naixement. El concurs és obert a compositors nacionals i estrangers –però enguany exclusivament a compositors fins a 40 anys d'edat, nascuts després del dia 1 de gener de 1972–, amb una o dues obres inèdites per a cobla (que no siguin sardanes), en la seva formació habitual d'onze a tretze instruments (o bé per a més d'una cobla) i amb instruments de percussió si cal; també s'hi admeten obres amb algun instrument solista, ja sigui de la mateixa cobla o no, incloent-hi la veu i el cor, d'una durada entre 5 i 20 minuts.

El lliurament de premis es farà el dia 22 d'octubre de 2012 en el transcurs del concert habitual de la Festa de la Música per a Cobla de Banyoles. El Certamen també se suma als actes d'homenatge del centenari del naixement de Xavier Montsalvatge amb l'encàrrec d'una obra al pianista i compositor Albert Guinovart. El termini d'admissió d'obres acaba el dia 31 d'agost de 2012. Més informació i bases del concurs: www.elfoment.cat

> Convocat el 23è Concurs Paper de Música

El dia 23 d'abril és la data límit d'inscripció per a la 23a edició del Concurs Internacional Paper de Música de Capellades, per a la promoció de joves intèrprets, adreçat a solistes i grups de cambra instrumentals i/o vocals i que té com a finalitat incentivar la presència de joves músics als festivals i cicles de concerts de Catalunya. Així, Paper de Música promocionarà el guanyador per mitjà dels organitzadors corresponents i li garantirà la participació en un mínim de 10 concerts, entre els quals a la mateixa Sala Paper de Música de Capellades.

El límit d'edat dels candidats és de 25 anys per a solistes i 28 anys de mitjana per a les formacions de cambra. En el cas dels cantants, tant solistes com en formacions de cambra, s'amplia a 30 anys. Les proves tindran lloc els dies 5 i 6 de maig, a la Sala Paper de Música de Capellades (c/ Fossar, 2). El jurat, presidit pel mestre Antoni Ros Marbà, valorarà tant la qualitat de la interpretació com del programa.

El guanyador participarà en tots els festivals i cicles de concerts en què els organitzadors el sollicitin; participacions remunerades segons un caixet ja establert per l'organització del Concurs. També s'hi atorgarà un premi especial de 1.400 euros i un enregistrament. Per a més informació i condicions del Concurs es pot consultar el web www.paperdemusica.cat.

> **Carlos de Castellarnau, guanyador del Premi Joan Guinjoan**



El Premi Internacional Joan Guinjoan per a joves compositors, en la seva 10a edició i que atorga l'ESMUC, va ser concedit per majoria a l'obra *Intervallum Mundi Motus* del compositor tarragoní i estudiant de l'ESMUC Carlos de Castellarnau (1977). L'obra musical guanyadora, que serà estrenada el aquest mes de maig pel grup BCN216, emergeix, segons el seu creador, del desig de controlar el temps des de la perspectiva de la seva comprensió o dilatació.

Carlos de Castellarnau s'introduí en la música de forma autodidàctica. Començà els estudis de guitarra clàssica al Conservatori de Vila-seca l'any 2002, i s'inicià en la composició amb Ramon Humet. L'any 2006 continua els estudis d'interpretació a l'ESMUC, on actualment estudia composició amb el professor Agustí Charles. El setembre del 2010 va ser seleccionat a les Jornades per a Joves Compositors en el 48è Encontre de la JONC. El 2011 va ser finalista a l'ALEA III Internacional Composition Competition de Boston, amb la seva obra *Amnios*, per a sextet instrumental.

El jurat ha estat format pel mateix Joan Guinjoan, Miguel Gálvez, Agustí Charles, Bernat Vivancos, Eduard Resina, cap del Departament de Teoria, Composició i Direcció, i presidit pel director de l'ESMUC, Josep Borràs.

2 festival de pasqua de cervera

per pasqua, Cervera sona!



4 abril: Simposi Eduard Toldrà a la Universitat

La maledicció del comte Arnau amb Coblà Sant Jordi-Ciutat de Barcelona, Coblà Ciutat de Girona i Bellpuig Coblà, dirigides per Salvador Mas, Xavier Pagès i Jesús Ventura

5 abril: Orquestra Simfònica Julià Carbonell de les Terres de Lleida, Alfons Reverté, Elena Copons. Obres de Toldrà, Vila i Guzman-Antich.

6 abril: *Les 7 paraules de Crist a la Creu* de Cristòfor Taltabull amb el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, Orquestra Terrassa 48 i Josep Vila

7 abril: Sílvia Pérez & Feliu Gasull amb Enric Casassas

Concerts de proximitat al centre històric amb Dani Espasa, Emili Blasco i Patrycia Bronisz, Laia Puig, Helena Satué, Sergi Casademunt, Anna Casademunt, Xavier Puertas, Jordi Camell, Oriol Romaní.

Festival "Pitit" amb *La vida de Pau Casals* en titelles, Toldrà, *canta'm un conte*, *Up a Up* i el *Viatge a la lluna* de Xavier Montsalvatge i *Llunàtics* d'Albert Guinovart amb el Murtra Ensemble.

Documentals, projeccions, copes i clàssica, tast de música amb vins i xocolata, harmònics vocals... **Tot un festival per a Setmana Santa**

música clàssica catalana

4-8 abril 2012 www.festivaldepasqua.cat

Organitza:



Amb el suport de:



Taller de Músicas

DEL RAVAL A SANT ANDREU

PER ANA MARÍA DÁVILA

Després de 33 anys de docència, el Taller de Músicas es fa gran. Fa tres anys, la Generalitat els va facultar per impartir el grau superior de música, i ara consoliden aquest repte obrint les portes de la seva nova seu, al Centre Cultural Can Fabra de Sant Andreu.

Al petit i sempre animat carrer de Requesens del Raval barceloní ara regna un xic més de quietud i tranquil·litat. I és que una part, només una part, dels alumnes d'una de les entitats més arrelades i emblemàtiques del barri, el Taller de Músicas, s'ha traslladat, amb *pitots* y *flautas*, a l'altra banda de la ciutat, a Sant Andreu.

"Què són tants nanos amb guitarra?", es preguntava una veïna del barri. I és que el desembarcament, un dia per l'altre, de més d'un centenar d'estudiants de música es fa notar una mica. I això que Sant Andreu està començant a guanyar-se a pols el qualificatiu del districte "més musical" de Barcelona. No en va la seva activa Escola de Música, on hi ha cua per entrar, està donant al país satisfaccions com la Sant Andreu Jazz Band i la seva estrella més mediàtica, Andrea Motis.

Ara, a pocs metres d'aquestes espedonades aules, s'han obert unes altres portes que, potser per a molts, acabaran sent el seu destí acadèmic final. Després de dos anys d'interinitat, el Taller de Músicas, reconvertit el 2009 en Escola Superior d'Estudis Musicals Taller de Músicas (ESEM-TM), ha inaugurat per fi la seva nova seu, situada a la tercera planta de l'edifici del Centre Cultural Can Fabra, que l'Ajuntament els ha cedit durant quinze anys.

L'acte va tenir lloc el passat desembre, però de fet ja feia uns quants dies que els 120 alumnes que cursen actualment aquests estudis –la meitat dels que el centre està preparat per rebre– havien començat a fer ús d'unes modernes i diàfanes instal·lacions, situades als anti-

podes de les entranyables però bigarrades infraestructures del Raval.

Els alumnes, naturalment, aplaudeixen el trasllat. Sobretot els que van engegar aquest projecte acadèmic el curs 2009-10. "Tots els de tercer hem estat, una mica, conillets d'índies i en aquest sentit hem hagut de ser comprensius amb el centre perquè tot era nou, però estem contents perquè veiem que la màquina ja funciona", comenta Joan-Marc Portell, estudiant de tercer curs de piano. El seu company, Joan Pixi Hernández, alumne de guitarra, comparteix el sentiment, malgrat que hi afegeix una reivindicació. "Està molt bé, el canvi. Abans les classes eren molt petites i ara hi ha més espai, tot i que personalment hi trobo a faltar el Jazz Sí, el poder anar-te'n allà a fer un cafè i trobar-te amb la gent", assenyala. "Es perd, una mica, el costat romàntic del carrer de Requesens, però el nou espai és perfecte", afegeix Lluís Galilea, estudiant de bateria.

La Direcció del centre, però, té en compte aquest sentiment. Sap que al nou centre li falta encara caliu i, també, un punt de trobada musical, una jazz cava a l'estil del petit i entranyable local del Raval. La primera cosa només la pot donar el pas del temps; la segona és un projecte previst i destinat a completar la posada a punt d'una infraestructura que ha costat al voltant de dos milions d'euros –finançats amb ajuts públics (40%), recursos propis de la Fundació Taller de Músicas i crèdits bancaris– i un any de feina.

"El més complicat ha estat la insonorització total de les instal·lacions, ja que compartim edifici amb una biblioteca",

explica la directora, Blanca Gallo. "El problema ha estat que vam haver de replan-tejar el projecte perquè ens vam trobar problemes arquitectònics que no estaven previstos i vam haver de reelegir materials que fossin aïllants acústics, però lleugers. La clau de tot, però, ha estat haver de construir una mena de casa flotant dins d'una estructura ja definida."

D'aquesta manera, l'espaiosa i lluminosa nau de 1.300 metres quadrats inicial, s'ha convertit en un còmode centre d'estudis dotat d'un seguit d'aules de diferents característiques i condicions que es distribueixen en dos blocs, situats al mig del recinte i separats de la paret exterior per un passadís. Els alumnes disposen de deu cabines per a l'estudi individual, vuit per a l'ensenyament teòric i instrumental, una aula de tècnica corporal, i una altra de 150 metres quadrats, per al treball de cors i orquestres. Així comença a escriure's el (pen)últim capítol d'una història que va arrencar la tardor del 1979, quan una distribuïdora de llibres del carrer de la Cendra es va reconvertir en una eclèctica escola de música moderna, que amb el pas del temps va arribar a ser un veritable pol d'animació –i agitació– musical per a la ciutat.

Tres dècades després, el fundador del centre, i ara president de la Fundació Taller de Músicas, Lluís Cabrera, s'enorgulleix de dir que "no existeix un músic de jazz espanyol, entre 20 i 50 anys, que en un moment o altre de la seva trajectòria no hagi estat vinculat a la nostra escola". I per la mateixa raó, per a Cabrera, l'assoliment d'aquest grau superior només ha estat "un pas natural", ja que "la majoria de

Arxiu Taller de Músics



Dos moments de la inauguració de la nova seu del Taller de Músics, el passat mes de desembre

professors [de música moderna i jazz] dels altres centres que hi ha a Barcelona es van formar al Taller”.

Superats tots els esculls –el suport de l'Ajuntament va ser fonamental per salvar el més important: la necessitat, precisament, de disposar d'unes instal·lacions d'acord amb els estudis que s'havien d'impartir–, el Taller de Músics s'ha convertit així en el tercer centre català, després de l'ESMUC i el Conservatori del Liceu, facultat per impartir el grau superior, que en el seu cas es pot cursar en tres itineraris: música moderna, jazz i flamenc. Un estudis que des del curs passat estan integrats a l'Espai Europeu d'Educació Superior (Pla Bolonya).

“Jo havia estat alumne del Taller feia anys i quan va sortir això del grau superior vaig decidir donar-me l'oportunitat de fer uns estudis superiors que ja no comptava de fer. Em va semblar també molt interessant pels professors que hi havia”, comenta Raül-Marc Portell. Al bateria Lluís Galilea, que ha vingut des del País Basc per estudiar al Taller, i també al guitarrista Pixi Hernández, els atrauen, sobretot, els estils musicals que conrea el centre. Hi ha una línia d'estudis oberta cap a un jazz

més modern i fins i tot altres estils més propers al funk i al rock”, diu Galilea.

Els responsables de l'ESEM-TM, però, tenen clar que amb la formació acadèmica no n'hi ha prou. “De l'escola a l'escenari” ha estat, des de sempre, una de les màximes del Taller i ara, més que mai, es proposen buscar la manera de dur a la pràctica aquest principi. “Volem preparar els nostres alumnes perquè sàpiguin afrontar el seu futur. I en aquest sentit cal ser realistes: si esperem tocar a L'Auditori o que ens contracti un festival, anem malament. Cal ser realistes, obrir el ventall i buscar noves fórmules de mercat”, diu Blanca Gallo.

La gran aposta de futur del centre passa per assumir també el repte de les noves tecnologies. En particular, les que tenen a veure amb l'educació a distància. Un objectiu que mira, sobretot, a Llatinoamèrica, d'on provenen un 20% dels alumnes i des d'on també s'observa amb molt d'interès el seu programa pedagògic. “Estem participant en un projecte d'R+D molt ambiciós, destinat a reduir els temps de latència de la comunicació en línia, amb la finalitat de poder fer classes pràctiques en les quals alumne i mestre

puguin interactuar en temps real”, avança la directora.

I mentre tot això arriba, el Taller de Músics es prepara per fer vida a Sant Andreu i convertir-se, igual que va fer al Raval, en una entitat fermament arrelada a l'entorn. “No ens interessa ser un centre tancat i aïllat”, diuen ells. De moment, la interacció ja ha començat; primer, amb els veïns naturals, la Biblioteca Ignasi Iglèsias, amb la qual compartiran fons documentals, i amb les entitats foncs del barri. De moment, la Sant Andreu Jazz Band, que dirigeix Joan Chamorro, exalumne i professor del Taller, utilitzarà com a local d'assajos la sala de cor i orquestra del centre, batejada com a Omega en honor de qui fou un gran amic de la casa, Enrique Morente. ♦

El Taller de Músics s'ha convertit en el tercer centre català, després de l'ESMUC i el Conservatori del Liceu, facultat per impartir el grau superior.

Vergonya al Liceu

EL GRAN TEATRE DEL LICEU, A LA DERIVA ECONÒMICA

PER JAUME RADIGALES

ERO i supressió de títols en plena temporada: doble programa Zemlinsky, *Pelléas et Mélisande*, *El giravolt de maig*, recital de Nina Stemme, programació infantil i Ballets de Montecarlo. Algunes reflexions (molt) crítiques sobre la situació al Liceu.

Ara farà cent anys que el transatlàntic *RMS Titanic* s'esberlava i s'enfonsava a l'Atlàntic Nord després d'haver xocat amb un iceberg. El luxós vaixell navegava a una velocitat excessiva per una zona infestada de masses gegantines de gel. Cent anys després, la història ha deixat clar que Edward John Smith, el capità del *Titanic*, va ser el principal responsable de l'enfonsament en haver ordenat triplicar la velocitat prudentment aconsellada en aquelles circumstàncies. És a dir que la tragèdia s'hauria pogut evitar, perquè tothom sabia que en aquelles èpoques de l'any molts icebergs es movien sense rumb des de les costes de Terranova.

No es tracta ara de ser alarmista, però certament l'enfonsament del llegendari transatlàntic ens fa pensar en un altre equipament de luxe de la capital catalana tocat seriosament: el Gran Teatre del Liceu. Se sabia de feia temps que la situació econòmica anava a la deriva, i que més tard o més d'hora es toparia amb una retallada pressupostària. Calia evitar-la o minimitzar-la, amb mesures preventives, sense necessitat que la institució se'n ressentís artísticament, o sense que els seus tripulants haguessin d'abandonar durant dos mesos el buc insígnia de l'òpera a casa nostra com a efecte directe d'un ERO. (Al tancament d'aquesta edició s'estava negociant una rebaixa salarial del 12% com a alternativa a l'ERO.)

Evidentment, la crisi no és culpa del Liceu ni dels seus dirigents. Però és evident que hi ha alguna cosa que s'enfonsa en aquest país, i és la salut de les nostres institucions culturals. Capitanejades per ments poc previsores, els efectes poden

ser letals per al futur d'aquells equipaments i per a la seva credibilitat i projecció a escala internacional. Tal com feia saber el Comitè d'Empresa del Liceu en comunicats anteriors a l'anunci de l'ERO, el malestar era evident en el moment en què la Direcció General va filtrar notícies diverses a la premsa abans d'informar-ne els treballadors. Sembla com si el que es volia era preservar la imatge de sensatesa dels gestors interns del teatre, quan és evident que la feina no s'havia fet, o que s'havia fet malament: buscar diners quan tocava i on tocava. En tot cas, la imatge del Liceu quedava entredit en evidenciar-se un malestar intern que també s'hauria pogut evitar si, abans d'airejar els draps bruts fora, s'hagués rentat abans la roba bruta dins de casa.

Ara, les retallades són inevitables, però s'ha fet de la pitjor manera, perquè afecta treballadors, artistes i també equipaments, a més d'espectadors. Potser hauria calgut suprimir l'activitat del teatre pel final, és a dir, pel mes de juliol –suprimint les funcions d'*Aida*–, i no haver de tancar en dues etapes diferents. A aquestes altures, ningú no creu en l'argument de “suspènre l'activitat artística dels títols amb un menor percentatge d'ocupació”, com diu el comunicat oficial emès. Vegem: el 31 de gener de 2012, un dia abans de l'anunci d'aquestes mesures, aquest era el nombre de localitats disponibles per a *Aida*: 777 (21 de juliol), 1.187 (22 de juliol), 1.195 (24 de juliol), 1.481 (25 de juliol), 1.265 (27 de juliol), 1.340 (28 de juliol) i 1.625 (30 de juliol). ¿Segur que *Aida* és un títol més rendible que no pas les òperes de Zemlinsky i Debussy amb aquests índexs de disponibilitat? De fet, el mateix 31 de

gener s'havien venut un total de 7.703 localitats per a *Una tragèdia florentina/El nan*, és a dir que hi havia un 56% d'ocupació (l'objectiu per cobrir pressupost era un 62,1%, al qual s'hauria pogut arribar). Pel que fa a *Pelléas et Mélisande*, hi havia 8.054 localitats venudes, amb un 58,6% d'ocupació, i un objectiu per cobrir pressupost del 68,4%. Si sumem el nombre de localitats venudes per a *Aida*, és fàcil adonar-nos que l'ocupació per a l'òpera de Verdi era del 51%: ¿com es pot afirmar, aleshores, que se suspèn les òperes amb menor rendibilitat? A més, i en això tota institució pública hauria d'estar d'acord, no podem oblidar que la cultura de debò, la que s'escriu en majúscules i que crea ponts, diàlegs i punts de referència, és o ha de ser, per definició, deficitària. Si no, pleguem.

La cosa fa tuf a torpedinada contra la línia artística del teatre, que sempre ha compaginat tradició amb modernitat, a més de recuperació de patrimoni. Fer pre-valor allò que és rendible per davant d'allò que és recomanable en un país que hauria de començar a plantejar-se la seva normalitat cultural, és gravíssim. A més, sona a ingerència, quan la Direcció General de tot equipament cultural hauria d'encarregar-se tan sols d'una cosa: de buscar diners i de saber on trobar-los. En aquest sentit, els responsables de mecenatge del Liceu o bé han badat o bé no han fet bé la seva feina, projectant-la on no tocava.

El teatre de La Rambla ha topat amb un iceberg. Les conseqüències del xoc són difícils de preveure, tot i que seria apocalíptic pensar que el Liceu s'enfonsi. En tot cas, ha quedat ben tocat, a diverses



Komische Oper Berlin



Javier del Real/Teatro Real



bandes. En primer lloc respecte dels treballadors de la casa, per bé que alguns convenis de determinats col·lectius del teatre són abusius: per què els membres del cor i l'orquestra tan sols treballen disset matins per any, quan podrien cobrir la programació infantil i evitar buscar músics de fora? ¿Són necessaris tots els membres d'aquests col·lectius, podent recórrer a serveis externs per a alguns títols? En segon lloc, el teatre queda en entredit de cara a cantants, directors musicals i escènics d'arreu: fa anys, alguns intèrprets ens comentaven la seva negativa a treballar a teatres italians per por de les cancel·lacions dels contractes. Tres quarts del mateix ens pot passar aquí si cantants com Nina Stemme (el recital de la qual ha

quedat eliminat a causa d'aquesta retallada) comença a dir pestes del teatre català.

Deixo per al final els qui en realitat haurien d'ocupar el primer lloc en la mentalitat dels dirigents del Liceu: els espectadors. És intolerable i una falta de respecte que abonats i persones que tenen la seva entrada comprada de fa temps es vegin privats ara d'allò que tenien ganes de veure. Fins i tot s'ha tingut la gosadia de dir que l'import de les localitats serà retornat, llevat que s'opti per cedir-lo a la Fundació del Gran Teatre del Liceu (ei!, amb beneficis fiscals)... Com si el teatre fos una institució benèfica... En tot cas, ¿així paga la Direcció General els esforços de sectors del públic que amb no pocs

Algunes de les produccions que és previst cancel·lar aquesta temporada al Liceu. D'esquerra a dreta: *El nan*, *Una tragèdia florentina* i *Pélleas et Mélisande*

sacrificis estalvien l'indicible per mantenir el seu abonament i el seu compromís amb el teatre? Sent així, no m'estranya que el nombre d'abonats minvi cada cop més. Si a això, hi afegim la previsibilitat d'una programació que cada cop buscarà més la rendibilitat en detriment del risc i la innovació, potser sí que començarà a ser hora de fer les maletes i anar a veure òpera nord enllà, "on diuen que la gent és neta i noble, culta, rica, lliure, desvetllada i feliç!". ♦

Informació i venda d'entrades:
Taquilles del Palau
de la Música Catalana
Tel. 902 442 882
A/e: taquilles@palaumusica.cat

COR DE CAMBRA

DEL PALAU DE LA MÚSICA
2012

Un recorregut per Europa

Preu: 12 €



03.03.2012 - 19 h
Sala: Petit Palau

COR DE CAMBRA DEL PALAU
JOSEP VILA I CASAÑAS, director

EUROPA PEL CAMÍ
DELS POETES
Obres de Hindemith i Martin.

EUROPA PELS CAMINS
DE L'HUMOR
Obres de Haydn, Oltra i Petrucci.

21.04.2012 - 19 h
Sala: Petit Palau

COR DE CAMBRA DEL PALAU
ONCA, organitzadora
GERARD CLARET, concertino director
JOSEP VILA I CASAÑAS, director

MÚSICA SACRA AL
SALZBURG I A LA VIENA
DEL CLASSICISME
Obres de Mozart, Haydn
i Schubert



PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

El fons musical de la catedral de BCN

DESCOBRIR LES “JOIES” MUSICALS DEL TEMPLE BARCELONÍ

PER XAVIER CHAVARRIA

Un simple acostament (com el que pretén aquest article) al fons musical de la catedral de Barcelona posa en evidència la precarietat de mitjans que pateix la recerca, la investigació musicològica i la conservació del patrimoni, i permet descobrir una situació que provoca perplexitat i estupefacció.

Per començar, el fons és importantíssim, d'un valor incalculable, però roman pràcticament oblidat; a diferència de la majoria de fons catedralicis espanyols, el de la catedral de Barcelona no es conserva a la seu, sinó a la Biblioteca de Catalunya: l'abril de 1940 la catedral en va fer donació pels “serveis prestats durant la guerra civil” (així figura en una nota de l'època que encapçala el fons). En principi, això no hauria de ser cap problema: és igual on es conservi el fons, amb la condició que estigui accessible, se'n tingui cura i s'hi presti atenció. Però és evident que això no és així: el fons està tal com va arribar després de la guerra, perquè mai no hi ha hagut (ni hi ha) recursos ni personal especialitzat (musicòlegs) per dignificar-lo. Però el més greu de tot és que aquest és l'únic fons d'aquestes característiques que no està catalogat; un catàleg és l'eina indispensable per donar vida a un fons musical, tots els fons catedralicis tenen el seu catàleg detallat, consultable i adquireble: el de la catedral de Barcelona és l'únic que no el té. I no hi ha cap intenció de fer-lo. Només hi ha inventaris o llibres de registre elaborats amb sistemes molt antics, sense rigor científic, i poc útils. Un dels investigadors que més coneix aquest fons, el musicòleg Josep Dolcet, titlla la situació de vergonyosa per l'endèmica manca de recursos i de voluntat política originada per l'absolut desconeixement que en tenen els responsables.

Per reblar el clau: fa pocs anys l'Institut de Musicologia del CSIC (amb seu a Barcelona) va publicar un volum amb l'edició d'una quinzena de peces musicals pertanyents a aquest fons; les obres escollides són totes d'autors espanyols, desvinculats de la seu barcelonina, i no s'hi va incloure cap dels seus mestres de capella ni tan sols un autor català. El treball no ha tingut continuïtat. Un patrimoni musical de primera categoria i que ens hauria de fer sentir orgullosos, acaba retratant (per enèsima vegada) les misèries del país.

El contingut del fons

Al fons musical de la catedral de Barcelona hi ha més de dues mil peces musicals, compostes en el període que va de principis del segle XVII fins a principis del segle XX, totes conservades en partitures manuscrites llevat d'una edició d'obres de T. L. de Victoria. Pràcticament totes són obres vocals de caràcter religiós, ja sigui a *cappella* o amb acompanyament d'orgue o d'instruments. La majoria són obres per a la litúrgia (per ser interpretades durant l'ofici), però també hi ha música no litúrgica, com cantates, villancets, goigs o *tonos*, per a una o més veus amb acompanyament instrumental. També hi ha una petita part d'obres de caràcter profà, i obres estrictament instrumentals (simfonies del segle XIX, fragments d'òperes o arranjaments de peces de moda).

La majoria de les obres del fons van ser compostes pels mestres de capella que va tenir la catedral de Barcelona durant aquests tres segles. Cal recordar que una de les diverses tasques que tenia el mestre de capella d'una catedral era compondre música per a l'ofici i, per tant, tots els músics que van exercir aquest càrrec van escriure obres per a la catedral, que, si més no durant el seu mandat, s'interpretaven assíduament en cerimònies i festivitats. Tot i que la producció de cadascun d'ells és molt irregular (hi ha compositors amb una sola obra al fons i d'altres, com el mateix Francesc Valls, amb centenars d'obres de tots els gèneres religiosos), és de justícia enumerar els més destacats i treure'ls d'aquest anonimat injust. Les dates corresponen al període en què van exercir el càrrec de mestre de capella a la seu barcelonina; alguns s'encavalquen amb altres per haver estat mestres adjunts o interins fins a la jubilació o mort del mestre titular. Són els següents: Jaume Àngel Tàpies (1599?-1612), Joan Pau Pujol (1612-1626), Marcià Albareda (1626-1673), Miquel Selma (1665-1667), Lluís Vicenç Gargallo (1667-1682), Joan Barter (1682-1696), Francesc Valls (1696-1726), Josep Picanyol (1726-1738), Josep Pujol (1738-1780), Josep Duran (1780-1791), Francesc Queralt (1791-1825), Ramon Vilanova (1830-1833), Mateu Ferrer (1833-1843), Josep Marraco i Xauxas (pare) (1843-1863), Josep Marraco i Ferrer (fill) (1863-1913), Marià Viñas i Dordal (1912-?), Josep Sancho Marraco (1923-1957), Domèn-

nec Cols (1956-1963), i l'últim a assumir aquest càrrec va ser Jaume Sirisi i Escoda (1963-1991).

La catedral de Barcelona va tenir organistes il·lustres que també escrivien música, com Pere Alberch Vila, Joan Saló, Francesc Mariner, Carles Baguer o Mateu Ferrer, tot i que a l'arxiu de la catedral només es conserven obres dels dos últims. També hi trobem un tractat teòric de Josep Teixidor, *Prácticas de la teoría de la composición de música* (ca. 1800). El fons conté obres d'altres compositors catalans importants dels segles XVII, XVIII i XIX, com Pere Joan Lluell, Bernat Calvó Puig, Cosme Ribera, Marià Obiols, Bernat Tria, Ramon Aleix, Ramon Carnicer o el comte de Savallà, i també hi ha obres dels autors espanyols més importants del Segle d'Or: Sebastián Durón, Juan Galán, Juan de Navas, José de Torres, Diego Jarava, José Ardanaz, Carlos Patiño, Juan Hidalgo, etc., que, sorprenentment, són les úniques que s'han publicat i donat a conèixer modernament.

Actualment, a la seu barcelonina no hi ha capella de música pròpiament dita, ni mestre de capella amb les funcions i atribucions tradicionals, però el Capítol va crear fa uns anys el Cor de Cambra Francesc Valls, que és dirigit per David Malet i que, a part d'enriquir els oficis principals amb interpretacions musicals d'altíssima qualitat, fomenten la creació d'obres religioses noves, i són (o podrien ser) un element dinamitzador important

de tot aquest fons musical: així ho vam poder comprovar en el magnífic concert que va oferir el passat 12 de novembre a la capella del Crist de Lepant, on van ressuscitar obres interessantíssimes de quatre d'aquests autors (Joan Pau Pujol, Albareda, Barter i Valls) que feia segles que no sonaven. Tota la música continguda en aquest fons era d'ús habitual, sonava constantment a la seu, i ens mostra les característiques i els recursos de la capella que les interpretava perquè era música feta expressament i a mida dels efectius disponibles. Però també es tracta d'un repertori efímer, que era substituït tan bon punt canviava el mestre de capella, i que acabava caient en l'oblit. Hi ha una sola excepció en aquesta implacable obsolescència musical: Ramon Vilanova va escriure una *Missa pastoral* per ser interpretada durant la Missa del Gall que va gaudir d'una inusual estimació per part de músics i fidels, i que es va estar interpretant durant 75 anys seguits fins que el *Motu proprio* de principis del segle XX va anorrear aquest tipus de repertori. Aquesta missa ha estat objecte d'un profund estudi del musicòleg Josep Dolcet.

Al llarg d'aquells segles, la capella de la catedral va tenir una quinzena de cantaires de cor (6 o 8 nens i 5 o 6 adults), i 8 o 10 instrumentistes que anaven des dels "cornetos", sacabutxos i baixó al XVII fins a violins i oboès, incorporats al XVIII. Josep Pavia i Simó, canonge de la catedral i fins fa poc prefecte de música, va escriure un llibre esplèndid titulat *La música a la*

catedral de Barcelona durant el segle XVII publicat l'any 1986 per la Fundació Salvador Vives Casajuana, que explica i descriu amb tota mena de detalls el funcionament de la capella de música de la catedral, i n'aporta una valuosíssima informació per entendre els hàbits, usos i costums musicals a l'època. En aquest treball, Pavia inclou una llista detallada de les obres del compositor estendard d'aquest fons, Francesc Valls (1671-1747): la quantitat d'obres que va compondre és realment monumental, de tots els gèneres religiosos, per a formacions ben nodrides, i d'una sofisticació tècnica admirable (hi trobem, entre d'altres, la cèlebre *Missa Scala Aretina*), la majoria de les quals estan en manuscrit, no s'han editat mai (llevat de les tres misses i alguns villancets que va transcriure el mateix Pavia) i no han sonat des de fa tres-cents anys. Havent-les estudiat a fons hores i hores, David Malet, director del Cor de Cambra Francesc Valls, hi ha descobert un autèntic tresor, i ens assegura amb rotunditat que Valls és un compositor excepcional, de grandíssima categoria; ens ho diu seriós, amb calmada vehemència, amb un puntet d'indignació i un convenciment que s'encomana: la sola presència de Valls ja justifica un estudi profund i rigorós d'aquest fons. De fet, la propera producció del cor (que sonarà en concert el maig que ve) estarà dedicada íntegrament a la música de Valls, amb obres que caldrà desenterrar i editar. Serà, però, una minúscula part del seu llegat: no hi ha més recursos.

Tant per a David Malet com per a Josep Dolcet, és peremptori fer el catàleg complet del fons musical de la catedral (tasca que ocuparia només un any de feina d'un musicòleg experimentat); després caldria fer l'edició completa de les obres de Francesc Valls, i acabar l'*Opera omnia* de Joan Pau Pujol. Però a la catalogació, investigació i edició de les obres del fons, n'hauria de seguir la interpretació, l'enregistrament i la difusió; i aquesta ja és una feina col·lectiva, que implica actors diversos i que han d'impulsar les autoritats del país. Una feina de posteritat i de contribució al patrimoni, inexcusable per a un país que vol exhibir una bona salut cultural. ♦



El Cor de Cambra Francesc Valls en una de les seves intervencions a la catedral de Barcelona

Mirna Lacambra

30 ANYS AL CAPDAVANT
DELS AMICS DE L'ÒPERA
DE SABADELL

PER ALBERT TORRENS



Convertida en tota una institució del nostre país, aquesta associació entranyable afronta la seva quarta dècada amb l'orgull de la quantitat i la qualitat de la feina feta. La seva presidenta, a més, té el cap ple de projectes que encara han de permetre a l'entitat fer nous passos cap endavant.

**Enhorabona per aquests trenta anys!
Quina ha estat, a grans trets, la història
dels Amics?**

L'Associació es va fundar l'any 1982, i les primeres funcions les feiem amb l'orquestra del Liceu. De seguida, però, quan vaig veure que els músics cada vegada tenien més feina, vaig pensar que havíem de fer una orquestra pròpia. I així, tot i que molts no hi van creure, va néixer l'Orquestra Simfònica del Vallès, que des dels seus inicis feia els nostres tres títols d'òpera i els seus propis concerts. Amb el temps, per raons econòmiques, va caldre transformar-la en una cooperativa i això també va produir canvis en el funcionament, que vam resoldre creant el cicle Òpera a Catalunya, que ajudava els músics a mantenir-se perquè els comportava molta activitat.

**En el vostre repertori, hi ha compositors
que reapareixen amb més freqüència que
d'altres. Quins són i quins títols nous us
agradaria fer?**

El que més hem fet és Verdi, Puccini i Mozart, i també força Rossini, Donizetti i, evidentment, sarsuela. Cada vegada que s'incorpora un teatre nou a Òpera a Catalunya, ens demanen que repetim els títols més populars. Però també ens agrada fer coses noves, com *Els contes d'Hoffmann* que vam fer l'any passat o *El ratpenat* d'Strauss. Al llarg d'aquests trenta anys també hem estrenat òperes d'autors catalans i ens vam atrevir amb dos títols d'Enric Morera –*Tassarba* i *La fada*– que van ser increïblement difícils de dur a escena. De tot el que encara no hem fet mai, m'agradaria poder representar *Adriana Lecouvreur*.

**Al darrere de totes aquestes funcions hi
ha una filosofia. Quina és?**

Donar suport a joves cantants catalans i de la resta d'Espanya. Nosaltres els permetem agafar experiència, que per a un cantant –com en qualsevol professió– és molt important. Al nostre país, no existeix cap tipus de teatre petit o mitjà que permeti rebre aquesta formació pràctica diària, i

això és el que nosaltres voldríem fer amb Òpera a Catalunya: convertir el cicle en una temporada més consistent, amb més títols d'òpera, dobles repartiments, etcètera. Necessitaríem més cantants i directors, però també tindríem l'oportunitat de formar més gent. Seria un graó intermedi entre la nostra actual escola d'òpera i la professionalització.

**Heu demostrat que hi ha públic d'òpera
arreu de Catalunya. Quin és el perfil de
l'aficionat que ve a les vostres funcions?**

Quan vaig començar, em preguntaven per què volia fer els Amics de l'Òpera de Sabadell si ja hi havia el Liceu, i jo els deia que també hi ha un camp de futbol a Barcelona i un altre a Sabadell. A més, arreu d'Europa hi ha ciutats petites i mitjanes que tenen teatres d'òpera. I ho hem aconseguit. Però el públic s'ha de treballar i formar: començar per determinats títols, per exemple. Avui, molta gent que va al Liceu o a L'Auditori també ve a la nostra temporada. Molts ens diuen que, com que el nostre teatre és més petit, els sembla que fan l'òpera només per a ells.

Com celebrareu el trentè aniversari?

L'aniversari de la fundació de l'Associació va ser el 22 de febrer, però la primera funció la vam fer a l'octubre. Entremig d'aquestes dues dates, cap al mes de juny, farem un acte extraordinari de celebració pública, amb orquestra i cantants. Encara no l'hem acabat de definir, però segur que hi haurà un concert i un sopar per als socis, amics i qui hi vulgui venir. ♦

Qui l'ha tractada sap que és una dona vital i enèrgica, i és que només algú amb una forta determinació pot ser capaç de bastir, del no-res, l'impressionant edifici que són, avui, els Amics de l'Òpera de Sabadell. Fa trenta anys va canviar l'escenari per les bambolines del teatre i va apostar per ensenyar a les noves generacions allò que tants diuen que no es pot ensenyar: ser un artista. Infatigable, però assistida per una junta formada –curiosament– no per músics, sinó per aficionats a l'òpera, ja entreveu el pròxim capítol de la seva història.



Helena Satué

El violí a l'ànima

PER MÒNICA PAGÈS I SANTACANA

El pròxim 17 d'abril, Helena Satué tocarà a l'Auditori de Barcelona el *Concert per a violí i orquestra núm. 2* de Béla Bartók amb la Jove Orquestra Nacional de Catalunya i Manuel Valdivieso com a director. Un repte que la consagra en la nova generació de violinistes que encara no tenen trenta anys i que ja sobresurten al nostre país, a l'Estat espanyol i també a l'estranger. Una ocasió històrica per poder tornar a sentir l'ànima del seu violí Guarneri del Gesù del 1740, una de les joies del món que pot tocar gràcies al mecenatge.

Helena Satué segueix una carrera musical iniciada de ben petita al Conservatori de Badalona amb el professor Ricardo Martínez del Fresno, i poc després a l'Escola Superior de Música Reina Sofia amb Zakhar Bron i al Conservatori Nacional Superior de París, amb el mestratge de Boris Garlitzky. Un recorregut per grans escoles al qual ha d'afegir el pas pel Conservatori de Música de Ginebra i pel Conservatori de Colònia, amb la gran concertista Mihaela Martin, a banda de les classes magistrals que va poder rebre de Yehudi Menuhin, Ida Händel, Mauricio Fuks, Antje Weithaas o Keiko Wataya. A més, als dotze anys ja va guanyar el seu primer guardó, amb el premi del Concurs Germans Claret. Després va rebre el de Castellterçol, el de l'Escola de Música de Barcelona, el Concurs de Primavera de la Universitat Ramon Llull i el Premi Barenreiter de Joventuts Musicals d'Espanya, fins a arribar a ser finalista del

Concurs Internacional Città di Brescia, que és un dels pics més alts de la cursa que han de superar els músics que volen aconseguir el virtuosisme del violí i al qual només uns pocs escollits poden arribar sense haver de vendre's l'ànima al diable.

L'activitat musical d'Helena Satué aquests últims anys també ha sobresortit pels recitals que ha protagonitzat al cicle d'El Primer Palau, a l'Auditori, a La Pedrera o al Festival Pau Casals de Prades, on ha estat acompanyada habitualment pel pianista Vladislav Bronevetski. El repertori cambrístic és fonamental en la vivència de la música d'Helena Satué, i ho demostra havent fundat a Alella el cicle Músics en Residència, que aplega una dotzena d'amics músics pel plaer de tocar junts i per al públic, i per poder assajar i interpretar obres de cambra que no es toquen gaire sovint. Després de donar classes al Conservatori Musikene de Sant Sebastià i de ser cap de segons violins de l'Orquestra Simfònica de Galícia durant uns anys, Helena Satué s'ha establert més a Barcelona, on imparteix classes a l'Escola Superior de Música de Catalunya i col·labora amb orquestres del nostre país, com l'Orquestra de Cadaqués i la Simfònica del Vallès o en concerts extraordinaris, com el dedicat a Joan Manén que es va fer el passat febrer a l'Ateneu Barcelonès i que va compartir amb altres violinistes del país. Una etapa que troba moments àlgids com el d'aquest concert de Bartók i que li promet un futur brillant com el seu violí.

Eva Guillemeuf «Revista Musical Catalana»



Preguntes entre bastidors a Ewa Podlès

1. Música per escoltar en solitari?

Aquella que em commou i, per descomptat, perfectament executada.

2. Música per escoltar acompanyat?

La que no és molesta.

3. Un menú musical de tres plats?

Mahler, flamenc, *negro spiritual*.

4. Llibre a la tauleta de nit?

Diaris per saber què passa al món i novel·les policiaques per relaxar-se.

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

El cant de la terra de Mahler (versió de Bernstein), *lieder* amb la cantant Maureen Forrester i la *Missa criolla*.

6. Un lloc per viure?

El meu país. [Polònia]

7. El seu primer record musical?

Un disc amb Maria Callas interpretant *Tosca*

8. Experiència musical que li agradaria viure?

Cantar *Tosca*.

9. Un esdeveniment musical inoblidable?

Els *Concerts* de Chopin interpretats per Krystian Zimerman i la seva orquestra.

10. Amb quin rol d'òpera s'identifica més?

Tancredi.

11. Un so que no tolera?

El soroll.

12. La música: cor, estómac o cervell?

Tots tres.

13. Tres compositors imprescindibles?

Händel, Rossini, Mahler.

14. Un instrument?

Quartet de corda.

15. Un teatre o sala de concerts?

Una sala de concerts.

16. Vacances, amb o sense música?

Sense!

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

L'honestat.

18. I el que menys tolera?

La grolleria.

19. Un defecte que reconeix en vostè?

La impaciència.

20. Una virtut?

La franquesa.

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

El meu matrimoni.

22. Quina és la seva por més gran?

La senilitat.

23. Quina és la seva principal afició?

Les plantes i els animals.

24. Un heroi a la vida real?

El pare Kolbe, que va sacrificar la seva vida per salvar la dels altres a Auschwitz.

25. Un heroi/heroïna de ficció?

Tosca.

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

Salut, amor i benestar.

A qui convidem avui?

LA DECISIÓ DE TENIR O NO TENIR DIRECTOR CONVIDAT PRINCIPAL

PER XAVIER CESTER

En l'organigrama actual de l'OBC no apareix la figura del director convidat principal que existia en temps passats i que altres orquestres mantenen. Aquesta absència no vol dir gaire cosa en si mateixa, i segurament tampoc no determina la trajectòria de la formació, però no cal buscar tres peus al gat per veure-hi un símptoma d'una determinada forma de funcionament. D'una banda, hi ha el director titular, Pablo González, que, com és lògic, té al seu càrrec el nombre més gran de programes. D'altra banda, hi ha un grapat de directors convidats, alguns ja ben coneguts per l'orquestra i el públic, d'altres que han actuat poc o mai amb l'OBC. Cap d'aquests convidats dirigeix més d'un programa, amb la qual cosa és lògic que s'hagi optat per no penjar a ningú l'etiqueta de principal.

El raonament derivat d'aquest fet és que l'orquestra no estableix cap relació estreta amb cap director que no sigui el titular. No es tracta, per descomptat, de cercar un contrapès a aquest, sinó de reforçar lligams amb una figura amb qui els músics treballin a gust i que ofereixi un bon nivell musical, tot complementant, si pot ser, la tasca del titular. Com que cap músic domina per un igual tot el repertori en la seva amplitud cronològica i estilística, un convidat regular podria abordar els apartats en què el titular de torn vagi més coix, encara que aquest es pugui reservar els bombons de la temporada. Fa uns anys vaig preguntar a Jesús López Cobos si dirigiria la *Novena* a L'Auditori, ja que estava oferint, durant diversos cursos, una quasi integral de les simfonies de Beethoven. La resposta va ser que no, perquè aquesta és una obra que solen voler per a ells tots els titulars.

Les característiques atribuïbles a un director convidat principal són aplicables, per descomptat, a un hoste esporàdic, però aquí toquem amb una altra característica, no gaire positiva, de les nostres institucions musicals: la dificultat de mantenir relacions estables i duradores amb músics

que han provat la seva vàlua. El cas més típic és el de l'interpret que, durant unes temporades, apareix amb regularitat per desaparèixer de les programacions sense que se sàpiga ben bé per què. Sense anar més lluny, el mateix López Cobos és un director absent del podi de l'OBC des de fa uns anys. Si parléssim d'antics titulars a qui mai més se'ls veu el pèl entrariem en un viarany que ens duria massa lluny, però potser se n'hauria de tractar un altre dia.

La tria d'un director convidat no és un afer simple. La temptació seria treure el talonari, si és que encara hi queden pàgines, per contractar figures rutilants, caps de cartell d'èxit assegurats a la taquilla. De fet, encara hi deu haver somiatruïtes que pensen que no hauria de ser tan forassenyat que un Barenboim, un Maazel o un Jansons dirigís una de les nostres orquestres. No deuen saber que les batutes d'aquest estatus dirigeixen al cap de l'any no més orquestres de les que es poden comptar amb els dits d'una mà, tot centrant-se en formacions del seu mateix nivell galàctic, d'aquelles que saben que, només alçar el bastonet, ja sonen com volen, o bé en projectes que siguin

propers als seus cors, en especial si hi ha jovent pel mig.

No cal caure en aquest papanatisme de la figura llampant, al circuit hi ha prou directors de vàlua que poden fer molt bona feina amb les nostres orquestres. Cert, també hi ha molta mediocritat pul-lulant, però si en una cosa ha millorat l'OBC, almenys des de l'era Foster, amb els alts i baixos posteriors, és en la capacitat de funcionar amb pilot automàtic. Abans, quan venia un director convidat de tercera regional, el rendiment de l'orquestra podia descendir a nivells poc apropiats; ara, és més fàcil mantenir la dignitat (la qual cosa vol dir, entre altres coses, fer el mínim cas necessari a qui tenen davant). A més, la nòmina de convidats ha millorat de forma notable i el que portem de temporada en dona uns quants exemples, amb perfils, d'altra banda, prou diversos.

Una curiositat: al curs anterior hi va haver més baixes imprevistes del que és habitual, cobertes sovint per directors finlandesos. Aquesta temporada no n'hi ha cap del país nòrdic. El que sí que hi ha hagut és un retorn esperat, el d'Eiji Oue, que ens ha fet recordar que en els millors



Assumpta Burgués

concerts de Pablo González l'orquestra encara no sona tan bé com sonava en els millors concerts del japonès (no parlo pas aquí de criteris interpretatius). Temps al temps, per descomptat, una titularitat ha de ser un treball de llarg recorregut, o aquest és l'ideal.

Una altra visita destacada ha estat la d'Antoni Wit, una d'aquelles batutes que els anglesos anomenarien *no nonsense*, amb un ofici a prova de bombes, idees clares i estil directe. Les refulgències d'un François-Xavier Roth van ser ben diferents, però no menys estimulants, i les impureses en l'execució no em faran oblidar un *La valse* de Ravel cataclísmic. O Hartmut Hähnchen, la figura amagada rere el reclam mediàtic d'Angela Denoke. Encara queden força programes per acabar la temporada, i en cartell hi ha altres noms de directors convidats que criden positivament l'atenció, com Vassili Petrenko (una de les figures sorgides del Concurs Internacional de Direcció d'Orquestra de Cadaqués, que fa uns cursos va signar una magnífica *Cinquena* de Prokófiev amb l'OBC), Kazushi Ono (que va fer una tasca remarcable mentre va ser el titular del Teatre de La Monnaie de Brussel·les) o el mateix Josep Pons.

El músic català és l'actual director convidat del Gran Teatre del Liceu, posició prèvia a l'assumpció, el proper curs, de la direcció musical del coliseu en substitució de Michael Boder, en unes condicions, però, molt més complicades que quan se'n va anunciar el fitxatge, atesa la greu caiguda en els ingressos. Sigui com sigui, Pons no hi dirigeix cap representació operís-

tica aquesta temporada i sí dos concerts. El primer, amb les *Escenes de Faust* de Schumann, no es pot dir que fos un èxit, i el segon, que tindrà lloc a L'Auditori, sorprèn per la tria del programa: ¿té molt de sentit tocar fragments de *Parsifal* quan la temporada passada ja es va fer aquest títol?

L'orquestra liceista ha començat la temporada en un estat de forma preocupant, la qual cosa fa més rellevant encara la bona tria de directors convidats. Més encara que amb l'OBC, la presència de mediocritats a la batuta es fa notar en excés en el so i la coordinació de la formació, sobretot si són directors contractats perquè són de la confiança del divo o diva de torn. Aquest any, al costat d'experiments de resultat desigual (com Jordi Savall fora del seu hàbitat habitual) i d'altres més reeixits (Christophe Rousset), hi ha retorns ben vinguts (Víctor Pablo Pérez, que va deixar la seva petja en l'estel·lar *Manon* amb Natalie Dessay i Rolando Villazón) o debuts ajornats que hauran d'esperar temps millors, com el de Marc Albrecht, que havia de dirigir, i no ho va fer, *Der Freischütz* el curs passat i que aquest any tampoc no vindrà perquè el programa doble Zemlinsky ha estat una de les víctimes de la retallada en la temporada del teatre. De fet, el mateix titular de la casa, Michael Boder, tampoc no podrà acomiadar com cal el seu mandat per la cancel·lació de *Pelléas et Mélisande*. La nefasta decisió presa per la Direcció del Liceu, junt amb les conseqüències catastròfiques de portes endins que suposa, fa que la pregunta ja no sigui tant qui convidar, sinó qui acceptarà ser convidat. ♦

Pablo González dirigint l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, de la qual és el director titular

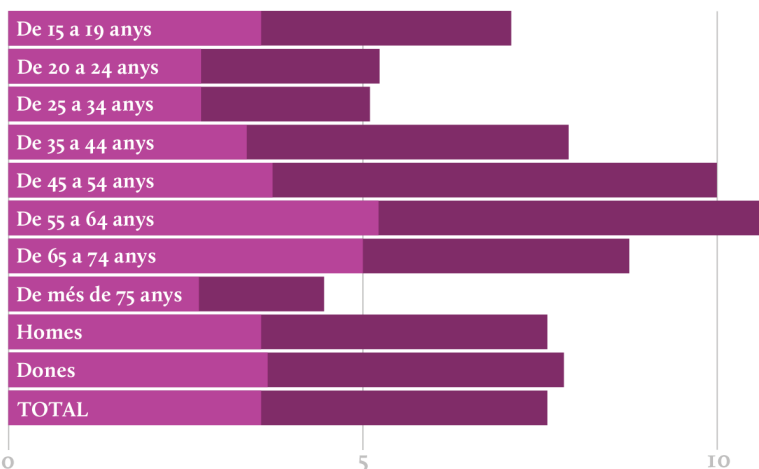
La tria d'un director convidat no és un afer simple. La temptació seria treure el talonari, si és que encara hi queden pàgines, per contractar figures rutilants, caps de cartell d'èxit assegurat a la taquilla. De fet, encara hi deu haver somiatruïtes que pensen que no hauria de ser tan forassenyat que un Barenboim, un Maazel o un Jansons dirigís una de les nostres orquestres.

MÚSICA CLÀSSICA

En percentatge de població a Espanya

La gestió ANÀ

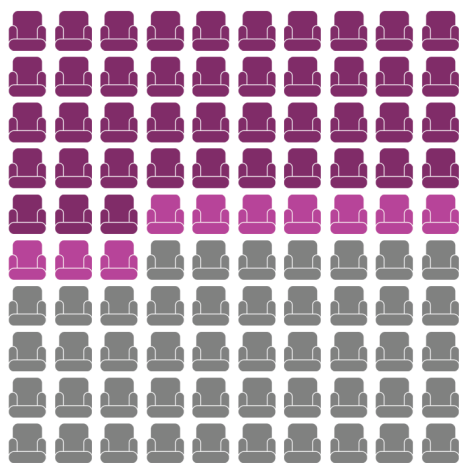
Assistència a concerts



Assistència a concerts

En percentatge de població

Tipus d'entrada



Entrada gratuïta (42,5%)

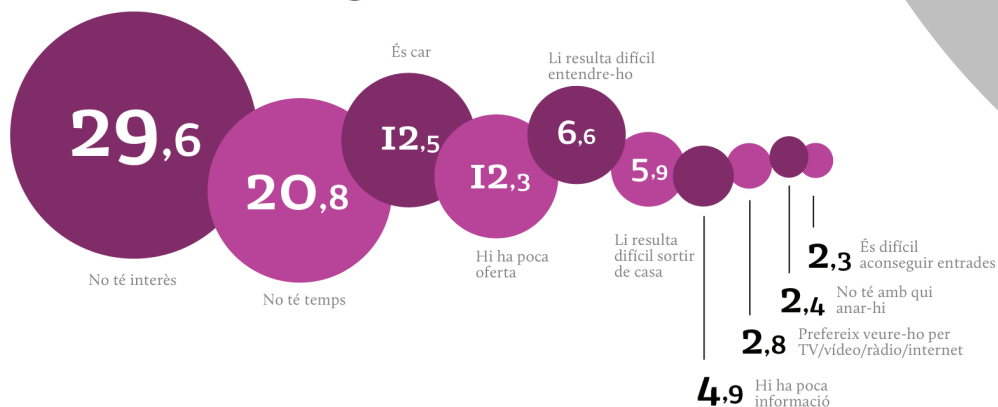
Entrada amb descompte o abonament (10%)

Entrada al seu preu normal (47,5%)

ESPANYA

Música clàssica **7,7%**
Òpera **2,6%**

Motius pels quals no hi van, o no van més vegades a concerts



musical a ALISI

CATALUNYA

7,1 % Música clàssica
2,6 % Òpera

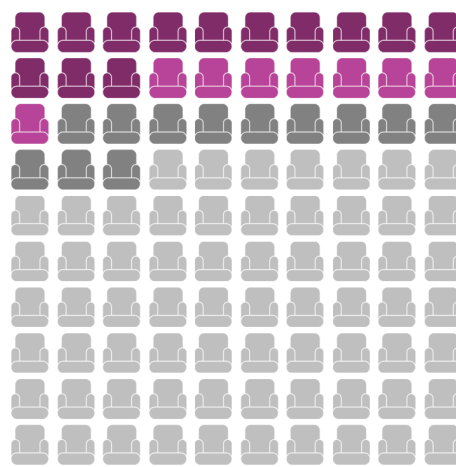
ÒPERA

En percentatge de població a Espanya

Assistència a l'òpera



Tipus d'entrada



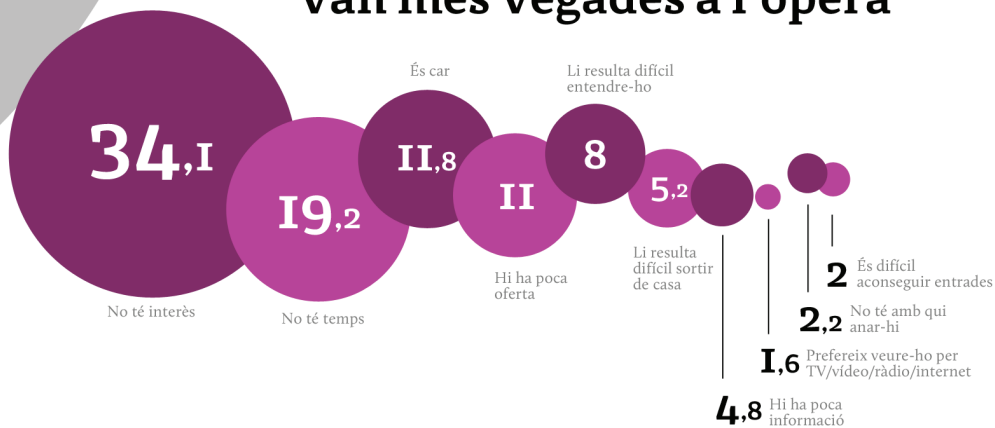
Entrada gratuïta (12,9%)

Abonament (7,7%)

Entrada amb descompte (12,1%)

Entrada al seu preu normal (67,3%)

Motius pels quals no hi van, o no van més vegades a l'òpera



Empreses musicals

LA GESTIÓ DELS EQUIPAMENTS CULTURALS HA DE SER ENTESA COM UN NEGOCI?

PER JOSÉ MARÍA SANCHIS

"L'única manera d'evitar que els homes siguin absurds i malvats és il·lustrant-los".
Voltaire

Davant d'una pregunta com aquesta i donada la meua formació jurídica, només puc respondre d'una manera afirmativa: els equipaments culturals han estat sempre un negoci. És a dir, participen de l'intercanvi de productes o serveis propis de l'economia de mercat, originen un rendiment econòmic que tributa i genera uns ingressos públics en forma d'impostos i uns ingressos privats en forma de beneficis. El dret equipara la definició de negoci a la d'activitat econòmica.

Durant una excavació arqueològica a l'Est de la ciutat de Londres, es van trobar restes d'uns recipients de fang del segle XVI que es feien servir com a guardioles on els espectadors que podien pagar per anar al teatre introduïen el preu de l'entrada. Aquests recipients anomenats *box* es guardaven durant la representació en un espai anomenat *office*. En finalitzar la representació es repartia la recaptació entre els artistes, l'autor, el promotor i el propietari del teatre. No devia ser un mal negoci, ja que en poc temps aquest tipus d'infraestructura va proliferar als afores de la ciutat. Per a les arts escèniques, el fet de pagar per assistir a una representació significava un nou repte, ja que es transformava en un producte que es veurà afectat pels gustos del públic i que a més es veurà condicionat per la llei de l'oferta i la demanda.

Thomas Britton, el Carboner, és considerat el primer promotor de concerts públics. Durant la segona meitat del segle XVII va organitzar al pis de dalt de la seva carboneria un club on es presentaven regularment concerts de música. Britton va instaurar un sistema simple de màrqueting que consistia a oferir la primera funció de

manera gratuïta, però si s'hi volia assistir d'una manera regular, s'havia d'adquirir un abonament que donava dret a una consumició, una tassa de te.

Originàriament, els espais escènics oberts al públic van ser considerats un bon negoci que generava suficients recursos per poder finançar-se. Les primeres sales de concerts van ser sufragades per particulars o societats. El 1781 es finalitza la construcció de l'Altes Gewandhaus de Leipzig, que malgrat que es tractava d'un espai de reunió de tractants de llana i teixits va ser utilitzat per una societat formada per comerciants i anomenada Grand Concert amb la finalitat de presentar-hi una temporada de concerts d'una petita orquestra de 16 músics. El seu aforament de 500 localitats va resultar escàs, ja que l'èxit de la proposta va fer necessari construir una nova sala de 1.500 localitats que es va estrenar el 1884. A Barcelona, el 1847 s'inaugurava el Gran Teatre del Liceu, també promogut per la societat civil, organitzada segons la forma de societat mercantil. El 1908 s'incorporà al patrimoni de la nostra ciutat una nova sala de concerts com cap altre al món, el Palau de la Música, promoguda novament per la societat civil, però en aquest cas gràcies als particulars que van participar en la subscripció popular promoguda per l'Associació de l'Orfeó Català.

El segle XX portarà un canvi radical en la concepció dels espais escènics, canvi lligat al desenvolupament de l'Estat social i democràtic de dret, i que es plasma en el reconeixement als textos constitucionals de la importància de la cultura per a la societat. La Constitució espanyola del 1978 recull en diversos articles la importància que té la cultura per al desenvolupament personal i de la societat. A un primer esment al preàmbul, segueix l'article 9.2 al títol preliminar, que obliga l'Estat a facilitar

la participació de tots els ciutadans en la vida cultural. L'article 20 protegeix la creació artística i, d'una manera molt directa, l'article 44, del títol I, dels drets i deures fonamentals, obliga els poders públics a promoure i tutelar l'accés a la cultura, a la qual tots els ciutadans tenen dret. Altres articles que fan referència a aquest tema són el 48 i el 50, en què s'esmenten especialment els joves i la gent gran. Aquest canvi portarà l'Estat a fer-se càrrec de la construcció i gestió de les noves infraestructures culturals, tot ocupant l'espai que abans duia a terme el sector privat. Els últims anys a Espanya, a part de l'Estat, només l'SGAE ha tingut la capacitat de projectar equipaments musicals de gran format, malgrat que encara queden per sortir a la llum les veritables raons que l'ha portada a fer-ho.

Goethe ja va dir que *"la historia ens ensenya que les persones mai aprenen res de la història"* i m'agradaria no haver hagut de recordar en aquest article que el debat sobre la rellevància que té la cultura a les nostres societats ja es va produir durant la primera meitat del segle passat i que el resultat va ser que la cultura era d'una importància capital i, per tant, que s'havia d'incloure en les lleis fonamentals de cada país. Però sembla que al segle XXI les prioritats han canviat i a les institucions culturals ja no els és suficient per justificar la seva existència que les lleis més importants en reconguin la funció social al mateix temps que el dret de tots els ciutadans a l'accés a la cultura. Cada vegada més les institucions culturals estan sotmeses a una major pressió per quantificar altres beneficis que fins ara només s'exigien al sector privat.

Als anys vuitanta del segle passat, amb Margaret Thatcher al poder, el Govern conservador britànic va començar a exigir a les institucions culturals beneficis de ti-



Altes Gewandhaus de Leipzig, en un gravat de c.1870.

pus econòmic, que evidentment es generaven amb més facilitat si les programacions s'adaptaven al gust majoritari i deixaven de banda propostes més minoritàries o diverses. La societat multicultural dels anys noranta va afegir un altre requeriment a les institucions culturals, malgrat que en aquesta ocasió es tractava d'emfatitzar els beneficis socials de la seva existència en termes d'inclusió social de les minories i fins i tot de regeneració urbana.

El segle XXI ha vist renéixer les exigències de justificació de les institucions culturals. I una de les maneres com s'ha expressat és condicionant-ne el finançament amb fons públics al seguiment estricte dels objectius prioritaris marcats pel govern de torn, tot actuant com una mena de censura prèvia. La crisi econòmica està posant encara més pressió sobre els equipaments culturals, que han de justificar constantment els diners que ens costen, de la mateixa manera que ho estan fent altres sectors, com l'educació o la sanitat. Els últims anys han estat molts els que han acusat la cultura d'amagar-se darrere d'una retòrica de *grandeur* i exigeixen que demostrin de manera quantificable el valor que generen a la societat que les està finançant.¹

Arran d'aquestes pressions i un cop oblidats els debats que van dur a situar la cultura com a element vertebrador de les societats del segle XX, els equipaments culturals s'han vist forçats a admetre nous paradigmes per existir i a assumir noves funcions, especialment de caràcter social. Per defensar-se d'aquestes acusacions han

encarregat estudis econòmics que serveixen per dir que són necessaris, ja que generen llocs de treball, poden atraure una audiència massiva i, per tant, contribueixen a la riquesa de la nació. A Bilbao, l'oportuna presentació d'un estudi d'impacte econòmic de la temporada d'òpera el 2010 va evitar una retallada més gran de les administracions que la financen. La firma Deloitte en va estudiar l'impacte de la temporada 2008-09 i va calcular que aquesta generava una activitat econòmica valorada en 17,7 milions d'euros i mantenia més de 300 llocs de treball. El pressupost de l'associació que organitza la temporada era d'11,4 milions d'euros i per cada euro de subvenció es generaven 4,2 euros de PIB. Oviedo també va presentar un estudi d'aquest tipus i les seves conclusions van ser molt similars; per cada euro de subvenció es generaven 4 euros de PIB i 62 cèntims tornaven via impostos, a més de mantenir 138 llocs de treball. Aquestes explicacions són ara molt més efectives que repetir una altra vegada els beneficis en termes de cohesió comunitària, orgull nacional, visió crítica de la societat, educació, reflex de la prosperitat nacional..., malgrat que no s'han d'oblidar, ja que continuen sent vàlides.

Els equipaments culturals com a negoci s'han d'obrir a les noves maneres de gestionar les empreses, tot millorant en competitivitat i productivitat. La cultura ja ocupa un lloc important a la nostra economia i a més és considerada un dels sectors estratègics claus per al progrés econòmic de les societats desenvolupades. En un moment en que els ingressos han patit una davalla-

da considerable, tant de les subvencions públiques com del patrocini privat, els equipaments ja no poden donar per descomptat el client, sinó que toca lluitar per mantenir el públic i al mateix temps trobar-ne de nou.

Però està costant acceptar altres pràctiques, podríem dir que importades que de la empresa. Em refereixo, entre d'altres, a la reflexió estratègica sobre el posicionament de l'equipament i com diferenciar-se, és a dir, tenir clar cap on es vol anar a mitjà i llarg termini amb el que tens i quins són els teus avantatges que es poden aprofitar per diferenciar-se de la resta d'equipaments. També s'hauria de desenvolupar molt el servei al client i, d'això, l'empresa privada en sap un munt. Un altre sector al qual la cultura no para gaire atenció són les millores en l'apartat d'operacions; per a les grans infraestructures, petites millores poden implicar estalvis importants. En el desenvolupament del concepte de "marca" encara es podria treballar, malgrat que, amb timidesa, ja s'estan fent propostes interessants, però poques vegades lligades a l'estratègia de posicionament de la institució. Finalment, queda molt per fer en la gestió del talent, i sense oblidar que situem els equipaments culturals en l'anomenada economia creativa i que la gestió dels recursos humans ha d'adaptar-se a aquesta realitat.² ♦

NOTES

1. John Carey, *What good are the arts?* 2004.
2. B. Muñoz-Seca i J. Riberola. *Arte y eficiencia. El sector de la cultura visto desde la empresa*. IESE, 2011.

L'espectacle continuarà però... com?

VALORACIONS DE FUTUR

PER PEP GORGORI

A ningú no se li escapa que aquest 2012 ha començat amb un seguit de notícies de notable impacte en les principals institucions musicals del país. El Liceu va anunciar al febrer que presentava un expedient de regulació d'ocupació i cancel·lava set espectacles per compensar el dèficit de 3,7 milions d'euros que li ha causat la disminució de les aportacions públiques, el mecenatge i els ingressos propis. El Palau estrena any amb una nova estructura que aplega en una sola entitat, la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, les tres diferents que operaven en època de Fèlix Millet i Jordi Montull. I L'Auditori va emprendre nova etapa després de la laboriosa elecció de nou director, que ara carrega tints en declaracions públiques contra l'anterior Direcció.

Un moment convuls, doncs, en què la gestió cultural i específicament la gestió musical pren un protagonisme inusitat. Institucions i programadors afronten un futur immediat complex, en què valdrà la pena mantenir el cap fred i tenir presents les paraules del conseller Ferran Mascarell en declaracions a aquesta Revista: *"Aquest és un sector econòmic rellevant i creixent, i ho continuarà sent, perquè el consum de música es produeix des de l'inici dels temps i no crec que s'aturi ara."*

Sobre la taula, qüestions clàssiques que ara, amb els efectes de la crisi en plena eferescència, exigeixen respostes noves –i, si pot ser, encertades: la qualitat de l'oferta, el preu de les entrades, el caixet dels artistes, la creació de nous públics, el repertori contemporani, la irrupció de les noves tecnologies...

Més espectadors

L'assistència de públic als concerts és una de les claus de volta de la qüestió, ja que al capdavant és el que dóna sentit a tot plegat. Sense públic no hi ha ingressos, no hi ha concerts, no hi ha patrocinadors que s'interessin per l'espectacle... És per això que Ferran Mascarell assenyala que *"cal fer programacions de qualitat i buscar públics que omplin el 100%"*. Però el cert és que les dades ens indiquen que no anem precisament per aquest camí. El darrer informe de l'SGAE ens parla d'una baixada del 6,5% el 2010 respecte del 2009 en els espectadors de música clàssica, que arriba gairebé al 10% en el cas dels espectacles d'òpera i sarsuela.

Els lectors i lectores de la «Revista Musical Catalana» poden fer un exercici senzill per adonar-se de la baixa assistència a concerts. Tot just cal respondre la pregunta següent: quant es gasta vostè cada any en entrades a concerts? Doncs la mitjana a Catalunya el 2010 va ser d'1,43 euros per persona. Ara imaginin, amb la seva xifra a la mà, quantes persones no s'han gastat ni aquest euro i mig en tot l'any.

Nous públics

Hi ha, per tant, molt de camí per córrer, en tant que queda molta gent per apropar a la música clàssica. De generar nous públics, tothom en parla, però qui ho fa? Mascarell destaca que fins ara s'han destinat molts esforços a crear una xarxa d'equipaments equiparable a les dels nostres veïns europeus: *"Tot el que a Europa s'ha fet entre*

1945 i 2010, nosaltres ho hem intentat fer en 25, des del final de la dictadura." Ara, *"abans de fer coses noves hem de donar molt i molt de rendiment al que tenim, fer que totes les butaques estiguin plenes i les programacions siguin millors"*.

Per a Víctor Medem, d'Ibercamera, el gruix d'aquesta responsabilitat recau en el sector públic, i esmenta com a exemple l'esforç de L'Auditori amb *"el públic escolar, infantil, l'assistència a assajos..."*. Rolando Saad, des de Promoconcert, té una visió contrastada, ja que es limita a respondre que *"Promoconcert genera nous públics des de fa catorze anys"*.

Qualitat-preu

El preu de les entrades acostuma a ser un argument per justificar la baixa assistència a concerts de música clàssica. Amb les dades de l'SGAE a la mà, però, veiem que la crisi ha portat a una minva en l'assistència, tant a concerts de pagament com a concerts gratuïts. Per a Rolando Saad, la clau és *"una correcta relació entre qualitat de l'oferta i el preu, unit a una bona campanya publicitària"*.

Però a la pràctica potser no és tan clar, i tot és opinable. Per agafar només un exemple, el proper dia 6 de maig hi haurà dos concerts a Barcelona. L'un, a L'Auditori, de l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu, la qualitat de la qual és prou coneguda entre nosaltres: toquen Wagner i les entrades van de 20 a 45 euros. L'altre, organitzat per Promoconcert, de la Sinfonietta de Sofia, la qualitat de la qual es pot valorar als víde-

os de Youtube penjats al web dels mateixos organitzadors: s'hi escoltaran les *Estacions* de Vivaldi, i costa entre 22 i 59 euros. Repertoris diferents, orquestres diferents, preus similars... Possiblement Saad ens dona una altra pista quan afirma que “*sempre, amb crisi o sense, cal respectar els desitjos del públic*”.

Arriscar

En aquest context, doncs, ¿queda marge per arriscar amb nous repertoris i nous intèrprets? Medem està convençut que “*com a empresa has de ser un pèl inconscient i tenir la capacitat de risc*”; mentre que Saad considera que “*cal ser conservadors*”. Els repertoris dels seus concerts en donen fe: *Carmina Burana*, la *Novena* de Beethoven, el *Concierto de Aranjuez*, les *Estacions*...

Una altra manera d'arriscar és apostar per la innovació tecnològica, que ara per ara es perfila com una veritable opció de futur per atreure nous públics i incrementar les audiències. Així ho han entès centres com el Metropolitan de Nova York, que ja retransmet les seves òperes en alta qualitat a cinemes de tot el planeta, o la Filharmònica de Berlín, que ha creat el “Digital Concert Hall”, on es poden veure els concerts setmanals en *streaming*, amb pagament previ d'una quota. A casa nostra, un concert de l'OBC dirigit per Pablo González s'ha retransmès per primer cop en directe a Internet mitjançant MediTV.

Després de la crisi

“*Públic i privat haurem de col·laborar més que mai*” després de la crisi, segons Mascarell, que vaticina: “*Hi haurà cada cop menys coses que siguin completament públiques o completament privades*.” És una opinió que comparteix Medem, que assenyala que després d'un moment en què hi havia “*un excés en tots els sentits*”, la crisi “*racionalitza i posa al seu lloc algunes coses*”. Entre les quals, l'ús de subvencions, que quan són quantioses “*potser en lloc de negociar a la baixa es mira de fer content tothom, o per no tenir descontent l'artista...*”.

El conseller de Cultura també parla de subvencions, però mira igualment cap a casa seva i admet que “*haurem de fer polítiques més eficients, justificar millor en què gastem el diner públic, i les estructures hauran de ser més eficients*”. I no només al sector públic: fins no fa gaire, “*la sostenibilitat d'un festival o un equipament no es considerava, no es pensava com seria al cap de deu anys*”.



En la racionalització que s'espera que porti la crisi, hi ha també el fet d'evitar situacions com la de diferents festivals de zones properes que competeixen per un mateix artista, tot fent que pugi el seu caixet i, per tant, els costos. O el fet que alguns intèrprets vulguin cobrar més per tocar a Espanya, amb una actitud que ve de quan érem un país culturalment perifèric sense les infraestructures i comoditats que en podien oferir altres de l'entorn.

Tot això ha canviat i, com recorda Medem, els artistes “*fan constar al seu currículum que han tocat al Palau o han cantat al Liceu*”. Ara només cal que al segle XXI la indústria musical en el seu conjunt sigui capaç de mantenir l'embranchada i canviar el que calgui perquè no canviï el fonamental: que continuï havent-hi persones disposades a fer música als espais adients perquè tots en puguem gaudir. ♦

Escena d'un concert simfònic al Gran Teatre del Liceu amb l'orquestra titular i Josep Pons, director musical a partir de la propera temporada.

Ferran Mascarell assenyala que “*cal fer programacions de qualitat i buscar públics que omplin el 100%*” i que “*haurem de fer polítiques més eficients, justificar millor en què gastem el diner públic, i les estructures hauran de ser més eficients*”



Antoni Bojll

Perspectiva del pati de butaques del Palau de la Música Catalana des de l'escenari

Negoci, *ma non troppo*

El negoci de la música té un seguit de trets, propis de les indústries culturals en el seu conjunt, que fa que no se'n puguin abordar els balanços econòmics pensant amb els mateixos paràmetres amb què s'analitzarien els balanços d'una empresa privada. Pot semblar molt obvi, però convé tenir present que quan parlem de música parlem d'un negoci que mou diners i del qual viu un grup nodrit de persones, entre executants, compositors, gestors, programadors, discogràfiques, editorials, etc. Però, com recorda el conseller Mascarell, també parlem d'una activitat que té quatre dimensions fonamentals en la configuració d'un país:

- **Crea sentit d'identitat individual i col·lectiva:** saber quina música agrada a una persona ens dóna pistes sobre com és, i coincidir en gustos musicals pot ser un factor per agrupar-se entre iguals.

- **Aporta sentit de creativitat:** és una de les vies per donar sortida a la nostra expressivitat.

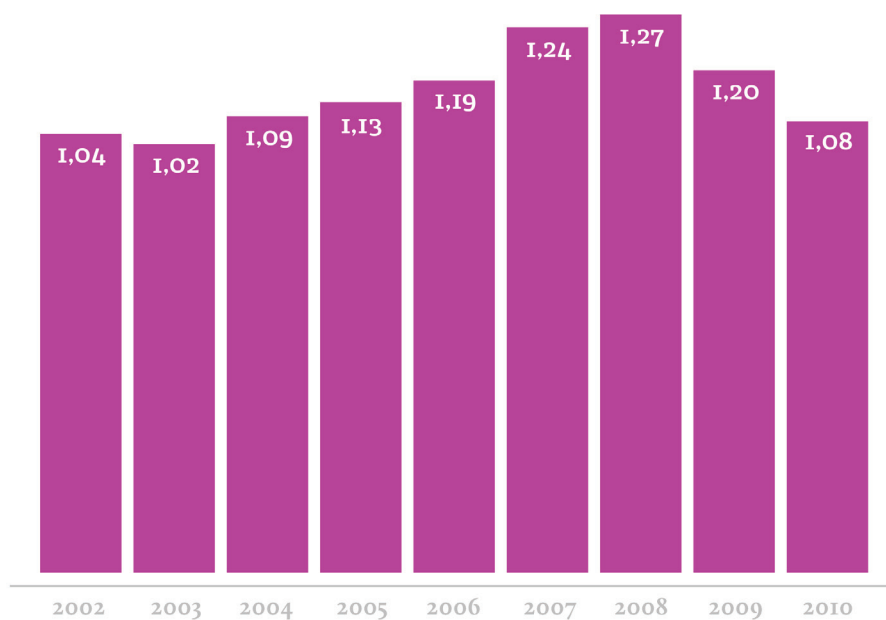
- **Genera sentit de progrés:** “Una vida cultural forta suposa una relació més sòlida amb el progrés perquè la gent es fa més preguntes”, afirma Mascarell.

- **Fa sentit de comunitat:** la música és un dels trets que defineixen la identitat d'un poble. La sardana o referents com Pau Casals o Montserrat Caballé en són bons exemples.

Com fer quadrar els balanços sense renunciar a aquestes dimensions és el repte dels gestors de la cultura, i més en temps de crisi (econòmica, no pas de creativitat) com el que vivim.

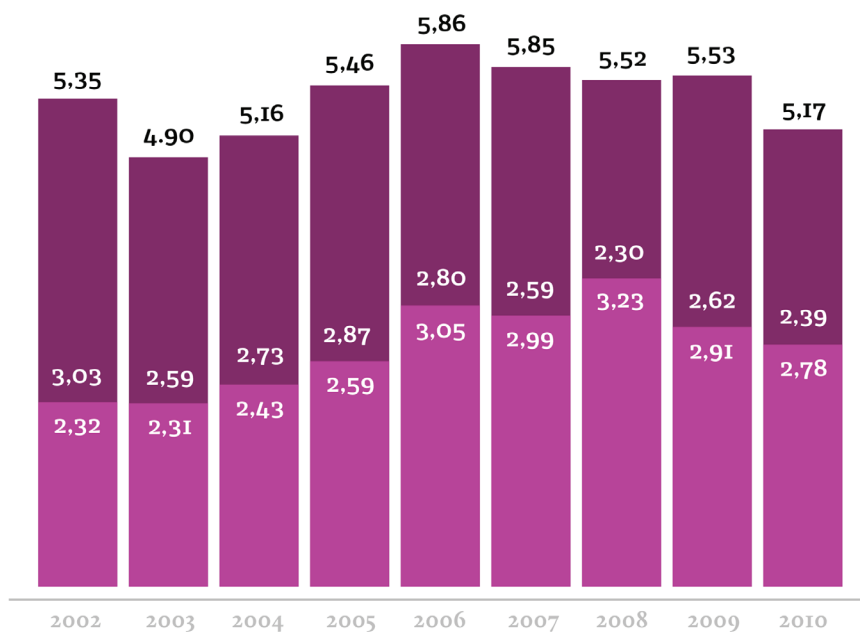
Espectadors del gènere líric

en milions de persones



Espectadors de concerts de música clàssica

en milions de persones



Espectadors de concerts de pagament.
Espectadors de concerts gratuïts.

Equipaments culturals

O EL REPTE DE FER MÉS AMB MENYS

PER ANA MARÍA DÁVILA

El tòpic es torna realitat. No corren bons temps per a la lírica. Ni per a la música clàssica en general. La crisi econòmica s'abat amb força sobre els equipaments culturals, que veuen minvar els pressupostos arran de les importants retallades que l'Administració està aplicant al món de la cultura i, també, per la reducció de les aportacions dels patrocinadors privats. Una sacsejada que no només afecta les grans infraestructures de Barcelona, sinó el conjunt d'equipaments d'arreu del país.

La situació és greu i obliga els responsables d'aquestes infraestructures a "fer ús de la imaginació" per continuar acomplint una tasca cultural i social que, en el seu cas, és doblement evident. Fer més amb menys és la consigna generalitzada per encarar el futur immediat. I a llarg termini, però? La situació actual aboca a una reflexió obligada: ¿s'ha sabut rendibilitzar el que es té o, pel contrari, s'ha viscut massa de les subvencions? I sobretot, com es pot trobar un model de viabilitat que sigui vàlid de cara a un futur que no es dibuixa –en termes econòmics– gaire esperançador?

"La cultura ha de continuar perquè és l'aliment de l'ànima, si no el nostre futur serà encara més negre", diu, convençut, Pep Tugues, director del Teatre-Auditori de Sant Cugat. Tothom hi està d'acord; la qüestió, però, és com aconseguir-ho en uns moments "convulsos" i d'una "terrible incertesa".

Davallada en picat

Des de les infraestructures més ben dotades, com els auditoris de Sant Cugat o Girona, amb 2 i 1,8 milions d'euros de pressupost, respectivament, fins a espais amb

dotacions més austeres, com els auditoris de Vila-seca (200.000) o del Vendrell (per sobre dels 400.000), la situació és, com a mínim, difícil per a tothom. Però qui més se'n ressent són les infraestructures que depenen, majoritàriament, d'una sola Administració.

"Fins ara hem fet el que hem pogut, però estem en un moment molt complicat", diu Purificación Terrado, directora de l'Auditori Municipal Enric Granados de Lleida, amb un pressupost de 132.000 euros enguany, després d'haver patit una retallada del 50% de l'aportació municipal.

La situació, en canvi, no agafa desprevingut el gerent de l'Auditori Pau Casals del Vendrell. "Els equipaments d'arreu del territori sempre hem estat malament. No hem tingut una experiència fàcil i ens ha tocat espavilar-nos. Nosaltres som un patronat municipal, però l'aportació municipal sempre ha estat molt per sota del 50% del pressupost".

Els espais més ben dotats econòmicament també acusen la situació. "El nostre apartat per a contractació d'artistes s'ha reduït un 40% els darrers tres anys, arran de les reduccions de les aportacions públiques. Totes han patit un descens", explica Víctor García de Gomar, principal programador de l'Auditori de Girona.

A la capital del Vallès Oriental, l'empresa pública Granollers Escena és l'encarregada de gestionar el Teatre-Auditori, el Centre Cultural i altres activitats de la ciutat. "Nosaltres som un equipament municipal que depèn, al cent per cent, de l'Ajuntament. Les aportacions d'altres administracions es destinen a programació.

En data d'avui, el descens de la Generalitat ha estat d'un 60%, i el de l'Ajuntament, d'un 17%", n'explica el gerent, Carles Ribell.

Equilibris pressupostaris

La davallada, engruixida per pèrdues en el patrocini privat i en les altres fonts d'ingressos dels centres, passa una factura obligada a l'activitat quotidiana i qui més, qui menys ha hagut de fer ús de les tisores i escurçar l'agenda.

"Hem fet una petita reducció quantitativa en la programació, que abans se situava entre els 30, 35 concerts a l'any i ara és d'uns 25, 30. Cal fer ús de la imaginació i buscar noves maneres de reduir costos", explica Joaquim Garrigosa, director de l'Auditori Josep Carreras de Vila-seca. A Lleida també redueixen. "L'any passat vam fer uns 40 concerts menys i busquem més oferta local, artistes de casa però de nivell, que tenen un cost inferior respecte de les formacions estrangeres. Aquesta tardor tampoc no vam poder fer grans formacions simfòniques", explica Purificación Terrado.

La resposta de Sant Cugat a la davallada també passa per la part artística. "Els teatres municipals ajustem molt en aquest sentit", reconeix Tugues. "Per exemple, fem més espectacles a taquilla que a caixet, i les produccions de risc passen a segon terme. Hi ha moltes coses que ara les penses dues vegades. Particularment, no hem reduït nombre d'espectacles, però sí de funcions." Per la seva banda, a Girona "hem hagut de reduir part de la programació i focalitzar-nos més en solistes de prestigi que en formacions. No reduir la qualitat, però sí la quantitat", diu García



Un concert de l'orquestra Camerata XXI amb Joaquín Achúcarro a l'Auditori Pau Casals d'EL Vendrell

de Gomar, que veu amb preocupació com, fruit d'aquesta situació, "s'està anant a un discurs cada cop més comercial i amb menys personalitat artística".

El gerent de Granollers Escena, per la seva banda, dibuixa un perfil alarmant. "La tendència és reduir la intensitat de l'activitat: nosaltres hem baixat entre un 25 i un 30%. El problema és que la manca de finançament no fa viable el nivell de programació dels equipaments. I com que aquest dèficit no pot ser cobert per la taquilla, determinats productes econòmicament deficitaris, com pot ser la música clàssica, podrien desaparèixer. El marge d'error per generar pèrdues s'escurça cada cop més."

Públic versus privat

En aquest ordre de coses, el principal debat se centra ara en la disjuntiva finançament públic versus finançament privat. Una qüestió que preocupa, i no pas poc, tot-hom. "El que estem vivint és una caiguda a la realitat. Hem pensat que podíem amb tot i el país ha fet alguns plantejaments excessius quant al que era possible", opina Joaquim Garrigosa.

"Crec que hem viscut massa pendents de les subvencions i entenc que s'hi ha de buscar un equilibri, de manera que ni els diners públics ni els privats siguin vitals",

reconeix Víctor García de Gomar. Carles Ribell, gerent de Granollers Escena, comparteix opinió i afegeix que "s'han destinat recursos a projectes que no estaven acompanyats per cap estratègia de sostenibilitat, o que no anaven més enllà de l'entorn de l'artista. No és que haguem llançat els diners, però sí que hem estat massa lleugers a l'hora de gestionar recursos en un sector en el qual cal ser més exigent".

Tot i això, els responsables dels auditoris creuen que s'ha de continuar protegint institucionalment la cultura. "Jo crec que en cultura no hi ha mai dèficits. Hi ha inversió. I si la cultura és un dret, s'hi han de posar els mitjans", afirma, amb contundència, Juli Grandia. "Ens equivocariem si no ho féssim així", opina Terrado. "És difícil que la música clàssica sigui rendible i, per tant, s'han de tenir ajuts, públics o privats. El que passa és que tampoc no es tracta de viure d'això, perquè com a equipament també has de recaptar uns ingressos i tenir uns resultats."

Pep Tugues també creu que "els equipaments hem de saber que continuem comptant amb les administracions públiques i aquestes no han de ser avars amb nosaltres. Però també és cert que les subvencions públiques no han de ser l'única font de finançament. Cal buscar-ne d'altres. Per exemple, micromecenatges, per què no?" Carles Ribell també creu que "hem de

canviar els paradigmes i mirar obligatòriament cap a altres vessants, com el rendiment dels espais públics. S'han de buscar finançaments alternatius que ens portin, i cada vegada més ràpidament, cap a aquella fórmula ideal d'un terç de finançament públic, un terç de privat i un terç de recursos propis".

Fins ara, però, l'optimització dels espais i els seus recursos sembla no haver estat una feina del tot ben aconseguida. "A Espanya hem passat per una febre de construcció d'auditoris que no han estat prou dotats. Ens hem donat el luxe de tenir unes infraestructures, però en canvi, sense els recursos suficients per al seu funcionament", adverteix García de Gomar, en tant que el director de l'Auditori Josep Carreras creu que "hi ha administracions públiques que no poden afrontar la gestió dels seus equipaments perquè s'ha creat un staff potent, potser necessari, però impossible de mantenir. Nosaltres partim d'uns recursos austers que no ens permeten caure en costos superflus. No tenim una plantilla important. Som tres persones i tots desenvolupem altres ocupacions", diu Garrigosa, que compatibilitza la seva tasca al capdavant del centre amb la gerència del Patronat Municipal de Música i la direcció del Conservatori de Vila-seca.

Granollers i Lleida, per la seva banda,

reivindiquen la funció social d'aquests espais. "Nosaltres no som gaire rendibles econòmicament, potser, però acomplim una funció social molt gran. Hi ha diferents entitats de Lleida, entre les quals el Conservatori, que fan servir l'Auditori per a les seves activitats. I això no es comptabilitza com a usos cobrats", diu Purificación Terrado. El mateix passa amb el Teatre Auditori de Granollers, igualment utilitzat pels col·lectius locals. "Sembla que determinats usos ja no podran ser gratuïts, perquè això té un preu. Només obrir l'espai té uns costos. I la gent ha de ser conscient d'això. Nosaltres, en aquest sentit, portem temps fent una tasca per fer entendre aquesta qüestió, tot i el rebuig que això ha generat", reconeix Carles Ribell.

Nous camins

"Som en un moment de canvi respecte de la forma de gestionar", adverteix Pep Tugues, en relació amb una situació que demana més que mai, i en això hi ha consens, la suma de tots els esforços.

"El primer és no lamentar-nos i continuar endavant amb els recursos que tenim. Nosaltres hem incrementat la recerca de patrocini privat i la recerca de col·laboracions i convenis amb altres institucions, una via que estem seguint ja fa temps. Actualment tenim un de signat amb el Taller de Músics i des de fa dos anys, perseguiu el mateix amb l'ESMUC", assenyala Juli Grandia, que confia en les excel·lents condicions acústiques del seu equipament com a mitjà per encarar la crisi. "Això ens salva perquè ens permet acollir artistes que ens trien a l'hora d'enregistrar els seus treballs. En tot cas, en aquest moment s'imposa la sensació del sálvese quien pueda".

Diàleg, diàleg i més diàleg és la vareta màgica a què tothom apel·la en aquestes circumstàncies. Per a Pep Tugues, d'entrada cal establir-lo amb els espectadors –"potser no podrem fer-ho tot i en el futur haurem d'escollir una línia de programació, una especialització"– i també amb els artistes –"cedir espais a les companyies perquè treballin, i així reduir costos, per exemple". García de Gomar creu que "s'ha d'anar a buscar aliances estratègiques amb promotors privats", proposa, i posa com a exemple l'aliança que l'espai manté des de fa anys amb Ibercamera. I Carles Ribell aposta per tendir ponts amb el patrocini privat. "En aquest moment s'ha de ser molt sensible i estar molt atent a escoltar les necessitats de les empreses", assenyala el responsable de l'Auditori de Granollers, que l'exercici anterior va passar de 124.000

a 144.000 euros de patrocini privat sumant sinèrgies amb l'Orquestra de Cambra de Granollers.

Des d'un punt de vista econòmic, però, res no serà igual que abans. Almenys en el futur immediat. "És possible que anem cap a una fórmula flexible de finançament, en què no hi haurà compromisos a un any vista, perquè tot s'anirà fent dia rere dia", preveu el responsable de Sant Cugat. Purificación Terrado també pensa que en el futur "haurem de canviar el xip i fer una programació més a curt termini, perquè no sabrem amb quins recursos comptarem i quines directrius ens donarà l'Administració".

Tot el contrari d'allò que el programador de Girona creu que serà la forma de treballar en el futur. "L'aposta passa per tenir relacions més intenses i directes amb els artistes, concerts garantits a anys vista que permetin baixar honoraris i superar el filtre de les agències", diu García de Gomar.

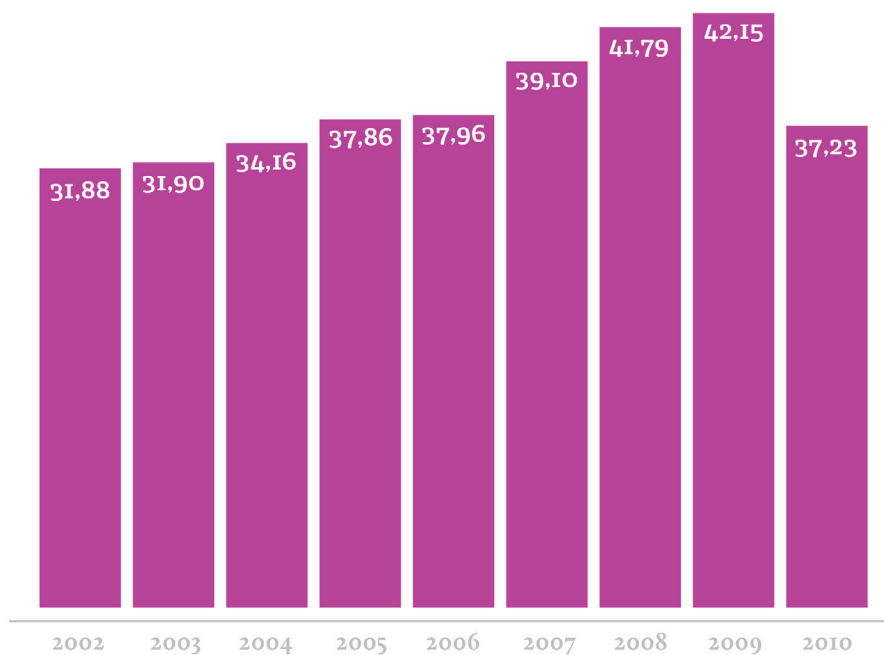
Per a Juli Grandia el més important és que des del "govern es defineixi una política cultural i els recursos per dur-la a terme, perquè el futur de la cultura dependrà d'aquesta voluntat política". Joaquim Garrigosa ho té clar. "El que jo desitjo és que des del govern ens posin més facilitats per poder tenir una major aportació de les empreses privades. Parlo d'una veritable Llei de mecenatge que faci atractiu per a les empreses fer aportacions de tipus cultural i que faciliti la implicació d'aquesta societat civil que va aixecar el Palau de la Música i el Liceu i que ara tenim molt poc vertebrada", recorda el gestor de l'Auditori Josep Carreras, que també creu que "si Catalunya es pogués gestionar els seus diners, seria molt diferent, perquè des d'aquí s'estan pagant temporades de concerts arreu d'Espanya".

Víctor García de Gomar va més enllà i aposta també per transformacions profundes en la mateixa oferta cultural. "Hem de trobar que la música clàssica sigui espectacle", diu. "S'ha de donar al públic un al·licient. I per això, la música clàssica ha de tenir la capacitat d'apostar per les noves tecnologies, per imatges poderoses que trenquin amb els rituals establerts i sorprenguin." I sobretot, també cal fer "pedagogia; campanyes de sensibilització com les que es van fer els anys noranta al teatre i que tan bons resultats han donat. Pedagogia i educació per als més petits, perquè si no el gènere morirà". ♦

En cultura no hi ha mai dèficits. Hi ha inversió. I si la cultura és un dret, s'hi han de posar els mitjans. Cal una llei de mecenatge que faci atractiu per a les empreses fer aportacions de tipus cultural i que faciliti la implicació d'aquesta societat civil que va aixecar el Palau de la Música i el Liceu i que ara està molt poc vertebrada

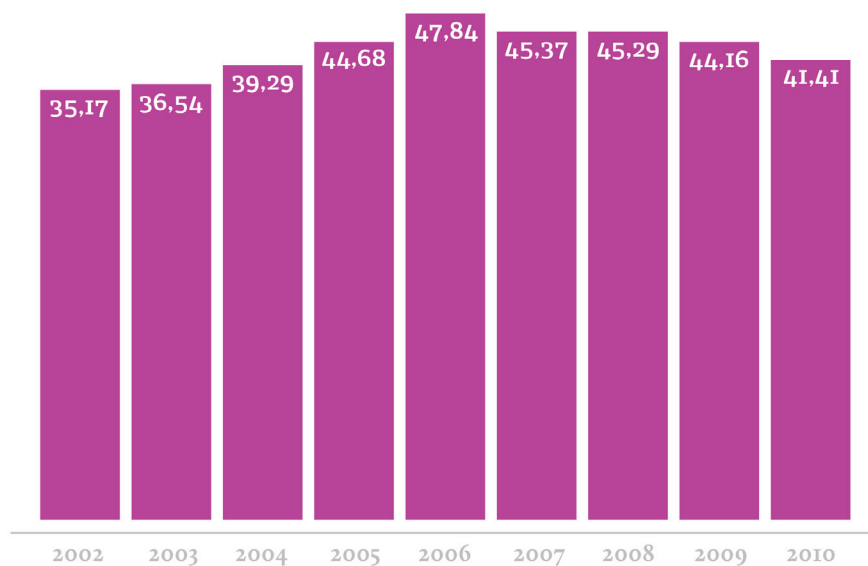
Recaptació del gènere líric

en milions d'euros



Recaptació dels concerts de música clàssica

en milions d'euros



Dades provinents de l'Enquesta d'hàbits i pràctiques culturals a Espanya 2010-2011" del Ministeri de Cultura i de l'Anuari de la SGAE 2011 de les Arts Escèniques, Musicals i Audiovisuals.

Arpistes i alguna cosa més...

PER JORGE DE PERSIA

Ara fa poc més de cinquanta anys que va morir a Barcelona (1961) Lluïsa Bosch i Pagès, destacada arpista nascuda l'any 1880 a Suïssa de pares catalans. Va brillar al cor d'Europa com a intèrpret, compositora i professora dels conservatoris de Ginebra i Lausana. Als anys trenta es va instal·lar a Barcelona. El 1932 impartia cursos per a arpistes a la Diagonal, 434, i el 1933 la Sala Mozart anunciava la interpretació del seu *Septuor* per a set arpes. Posseïa una col·lecció d'instruments històrics.

Contemporània també va ser una altra arpista, menys coneguda encara: la compositora i concertista Lea Bach i Baixeras de Llobera (Torelló, Osona, 1893-Rio de Janeiro, 1988). Va estudiar al Liceu i va ser alumna d'Alfons Hasselmans a París, on es diu que Picasso, Miró i Sunyer van fer retrats seus. A Londres, Eduard VII va ser admirador seu. Pel que sembla, va marxar a Buenos Aires poc abans del començament de la Primera Guerra Mundial, on es va casar amb el compositor Jaume Llobera i va ser arpista del Teatro Colón. Allí s'anuncia el 1917 com a concertista d'arpa, i col·labora amb l'Orfeó Català de Buenos Aires. En acabar la guerra va tornar a Europa i s'establí a Lisboa, encara que va mantenir relació professional amb Buenos Aires. Finalment, el 1929 viu a Rio de Janeiro, on tindrà una intensa activitat, molt valorada, ja que és considerada el fonament de l'escola d'arpa al Brasil, país on va morir el 1988.

Una altra arpista catalana, Esmeralda Cervantes –excepcional en diversos sentits i que el món va admirar pels seus dots d'arpista i el tarannà liberal– havia deixat un record meravellós al Brasil, on va ser especialment apreciada per l'emperador Pere II, va col·laborar amb el compositor Carlos Gomes, artífex de l'escola nacional, i hi va formar arpistes. Un pont internacional (entre el Brasil i l'Uruguai) va ser batejat amb el seu nom. Val a dir que la seva vida va començar a Barcelona: Clotilde Cerdà i Bosch era filla de l'Ildefons Cerdà, que apunta al seu dietari: *28 febrer 1862, neix Clotildina*. La Clotildina va mostrar aviat una gran atracció per la música.



I amb molt pocs anys va viatjar amb la seva mare Clotilde Bosch Carbonell a Roma, París i Viena, on va ser formada per importants mestres i aviat va ser reconeguda com una arpista fantàstica. A l'Exposició Universal de Viena de 1873 va tocar amb tot just onze anys en un homenatge a Cervantes. I Victor Hugo i Isabel II, reina d'Espanya a l'exili, van decidir-ne el nom artístic: *Esmeralda* –heroïna preferida del poeta– i *Cervantes* –per la gloria de l'escriptor. Expliquen que un jove príncep que assistia discretament a l'acte amb el seu mentor, el melòman comte de Morphy, li va augurar: “Niña, será Ud. un genio!” Era el futur rei Alfons XII.

Moltes de les mostres de prínceps, presidents, reis i emperadors; i de Liszt (amb qui va compartir concert a Roma), Saint-Saëns i d'altres, es reflecteixen en un àlbum ara recuperat per la Biblioteca de Catalunya en què l'arpista guardava els seus records. El 1875 es parla de les fantàstiques recepcions i regals imponents de l'emperador del Brasil, i del president de l'Argentina, entre d'altres, amb els títols d'“arpista de la Casa Imperial” o ciutadana il·lustre de les repúbliques americanes,

en una gira que arriba fins a Nova York, l'Havana i Mèxic. Ja a Barcelona, el 1879 la bella jove rebia els versos poètics, entre d'altres, del romàntic Guimerà, que iniciava el seu poema:

*Vina, gentil donzella, del mon la
encisadora;
vina, en rubor velada; mon esperit
t'anyora:
los brassos tremolosos esténlos sols per
mi:
jo visch en eixas cordas esclau de ta
hermosura,...*
(«La Renaixensa», setembre de 1879)

Isabel Segura esmenta el desterrat polític liberal de l'Equador i escriptor Juan Montalvo, que enamorat li canta:

*arpa encantada,
instrumento cuyas clavijas gimen
amorosas.*

Però hi ha alguna cosa més en tota aquesta història que la fa singular. La seva pertinença a la maçoneria i, doncs, la seva vocació per la solidaritat, per “*escampar el bé a balquena*”, segons els mots d'un cronista.

Vida, doncs, la d'Esmeralda, digna d'una pel·lícula. Lamentablement, se'ns perden encara moltes pistes documentals sobre aquestes arpistes catalanes que van deixar una gran memòria de la seva tasca a l'exterior. ¿On està la seva música, ja que totes feien adaptacions per a arpa o eren compositores?, ¿on han anat a parar els seus instruments...? Preguntes de difícil resposta ara, però necessàries per a la reconstrucció de la història musical catalana. Intentarem continuar amb això. ♦

NOTES:

1. Al fons documental de la Biblioteca de Catalunya hi ha alguna carta i documents dirigits a Anglès, així com una carta –segons Francesc Bonastre– en la qual Pedrell li confia la seva intenció de cedir la seva biblioteca i arxiu a l'Institut d'Estudis Catalans. Va publicar a Nàpols el 1910 el seu *Méthode d'exercices pour la harpe*, que va ser molt valorat en centres europeus i americans. Va col·laborar també a la «Revista Musical Catalana».
2. Referència de M. Rosa Calvo Manzano a DMEHA.
3. L'Audiència de Barcelona anuncia un judici de divorci per Jaume Llovera i Tost contra Lea Bach Baixeras («La Vanguardia», 28-IX-1933).



tardes al Palau

2012

1 Dilluns, 20 de febrer de 2012 · 19 h.



Quico el Célio, el Noi i el Mut de Ferreries + Pep Gimeno "Botifarra"

Presentació del disc *La Barraca*

Preus: De 20 a 25 €

2 Dilluns, 12 de març de 2012 · 19 h.



Musicals simfònics

Orquestra Simfònica Julià Carbonell
de les Terres de Lleida
Juan Manuel Gómez, trompa
Alfons Reverté, director

Obres de Williams, Gershwin i Bernstein

Preus: De 17 a 20 €

3 Dilluns, 26 de març de 2012 · 19 h.



Gospel Soul (desè aniversari)

Recital de gospel i espirituals negres

Preus: De 20 a 25 €

4 Dissabte, 14 d'abril de 2012 · 19 h.



Les cobles homenatgen el mestre Eduard Toldrà

Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona
Cobla Mediterrània
Cobla La Principal del Llobregat
Antoni Ros-Marbà, director

Selecció de sardanes d'Eduard Toldrà

Preus: De 12 a 15 €

5 Dilluns, 4 de juny de 2012 · 19 h.



Wagner i la Banda Municipal de Barcelona

Antoni Besses, piano
Salvador Brotons, director

Obres de Wagner, Oltra, Franck
i Morera

Preus: De 17 a 20 €

6 Dilluns, 18 de juny de 2012 · 19 h.



Poesia catalana i sardanes simfòniques

Orquestra Simfònica de Barcelona
i Nacional de Catalunya

Marta Mathéu, soprano
Salvador Mas, director

Obres d'Eduard Toldrà

Preus: De 12 a 15 €

Informació i venda d'entrades:

Telèfon: 902 442 882

A/e: taquilles@palaumusica.cat



PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

Manuel Oltra

celebra 90 anys

EL COR LIEDER CÀMERA RECORDA EL MESTRE OLTRA AMB UN CONCERT EL 22 D'ABRIL DINS EL CICLE CORAL ORFEÓ CATALÀ

PER PEP GORGORI

No va estudiar música seriosament fins als 14 anys, quan va començar a guanyar-se la vida, perquè el seu pare no volia que els estudis musicals el distraguessin dels estudis de l'escola. Però des de llavors Manuel Oltra no ha parat. Ara, a punt de complir 90 anys, pot dir amb el cap ben alt: *"Jo estic content del que he fet, sincerament"*.

Músic tonal i defensor de trets tan clàssics com la proporció àuria en temps de atonalitat i desproporcions avantguardistes; compositor per a cobla en temps de persecució de la cultura catalana..., Oltra ha fet sempre el seu camí: *"Que em diguin el que vulguin. No em preocupa gens"*, afirma taxatiu quan li pregunten sobre l'opinió que d'ell poden tenir companys partidaris d'un estil més trencador. *"No sóc un clàssic, però tampoc no sóc un avantguardista, no és la meua música"*, explica.

Sobre els compositors joves, diu que *"n'hi ha de bons, i n'hi ha que no m'agraden tant"*, i per conèixer-los acostuma a escoltar sovint música nova, bo i observant: *"Hi ha hagut poques ocasions en què he pogut dir «això està bé»"*. I li dol especialment quan troba que no li agrada gens la música d'un deixeble seu. Fins i tot em fa escoltar un enregistrament per il·lustrar el que em vol dir. Em diu el pecat, però no pas el pecador, és clar. També em fa escoltar dues obres per a violí i piano que va compondre als anys quaranta, quan era a Tetuan, fent el servei militar com a membre del sextet de l'Alto Comisariado Español para Marruecos. Les havia compost i tocat amb el violinista d'aquest sextet. Gràcies a uns manuscrits signats, el seu nebot, violinista també, però a Norue-

ga, va localitzar el mestre Oltra mitjançant Internet. Aquelles dues peces les fa servir com a bis en els seus concerts, i fa pocs mesos n'ha pogut conèixer el compositor i la història familiar que l'acompanya.

"Que em toqués fer el servei militar a l'Àfrica va ser la meua sort", explica, perquè contra tot pronòstic va ser una oportunitat de fer música, amb la complicitat i el paraigua del Comisariado, que llavors estava en mans del general Orgaz, ni més ni menys. En tornar a casa, ja tenia clar que no volia dedicar-se a res que no fos la música.

I ho va fer des de la disciplina i l'autoexigència: *"Si veig que una obra no va d'entrada, ja no segueixo"*, i per això *"poques coses he hagut d'estripar, poquíssimes"*. Parla amb especial satisfacció de la seva *Rapsòdia per a piano i cobla*, amb què va inaugurar una nova etapa en la composició per a cobla decisiva en el reconeixement que aquesta formació ha tingut des de llavors. Explica que va estar-hi rumiant durant tot un any, fins que la tenia tota al cap. I llavors... *"La vaig escriure en una sola nit: la nit de Sant Joan del 1953. Encara ara em pregunto com va ser possible!"* Però no va quedar acabada: *"La vaig posar en un calaix, i allà va estar un any. El 1954 la vaig treure, la vaig mirar, i vaig veure que hi havia setze compassos que no funcionaven. Vaig trobar la solució, ho vaig passar a net, i el 1955 es va estrenar."* En la seva tasca com a pedagog, ha intentat inculcar als alumnes un detall clau a l'hora de compondre: *"El secret és que les obres tinguin unitat i varietat. Perquè si té massa unitat però no hi ha varietat, és molt pesat. I si té massa varietat, però*



no hi ha certa unitat, pot atabalar. Això és el difícil." I també és important encertar la durada. Hi ha una crítica que recorda amb especial il·lusió, perquè acabava amb la frase: *"És una obra tan bella com curta."* *"Això vol dir que ha agradat, que en volien més, i a mi m'ho han dit moltes vegades. Prefereixo que em diguin això"*, rebla.

Autor d'una extensa obra que és especialment reconeguda per la música per a cobla i per la música coral, no és estrany que li facin nombrosos homenatges. Són actes que li fan il·lusió, perquè *"sé que ho fan de bon cor"*, però confessa que algunes vegades acaba *"una mica marejat"*. Precisament per no marejar-lo m'havia compromès a no destorbar més de 15 o 20 minuts la plàcida tarda d'aquest gairebé nonagenari, però la conversa i l'escolta de cedés fan passar una hora sencera volant. *"Torna quan vulguis -em diu-, ni que sigui per fer petar la xerrada."* I tant: com passa amb les seves obres, se m'ha fet curt i me'n queden més ganes. ♦

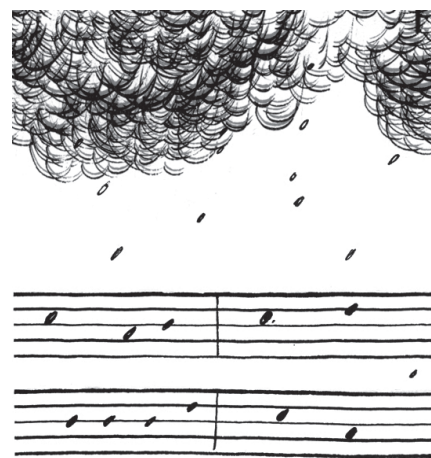
Johann Wolfgang von Goethe

PER MIQUEL PUJADÓ

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), poeta, dramaturg, novel·lista i científic, és la figura de proa de la literatura alemanya, i el pare indiscutible del Romanticisme germànic, ja des de 1774, quan amb només vint-i-quatre anys d'edat commociona el seu país i gran part d'Europa amb *Els sofriments del jove Werther*. Les seves grans obres dramàtiques (*Ifigènia a Tàuride*, *Torquato Tasso*) i narratives (*Anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister*, *Faust*) formen un tot indissoluble amb la seva producció lírica, que arriba al zenit amb les *Elegies romanes* de 1790.

El poema que avui us presentem forma part de l'anomenada *Trilogia de la Passió*. Goethe el va dedicar a Maria Szymanowska, compositora i virtuosa polonesa, una de les primeres i més influents pianistes professionals del segle

xix. Szymanowska va conèixer Goethe el mes d'agost de 1823 a Marienbad, i tots dos es van retrobar el mes següent a Karlstad i entre el 24 d'octubre i el 5 de novembre a Weimar. El 27 d'octubre, la pianista va oferir un concert a casa de Goethe, i l'escriptor va quedar fortament impressionat. No oblidem –deixant de banda la conversió en *lieder* dels seus poemes per part de molts compositors– que Goethe sentia un gran interès per la música tot i que, pel que fa al cant, considerava que aquesta havia de supeditar-se a la paraula: de fet, conservem dos llibrets d'opereta realitzats durant la seva joventut: *Lila i Erwin und Elmire* (basada en la novel·la *El vicari de Wakefield*). També va col·laborar amb el compositor Philipp Christoph Kayser en un *singspiel* (*Scherz, List und Rache*) que va ser un rotund fracàs, i realitzà tres adaptacions més o menys lliures d'òperes italianes.



Il·lustracions: Ona Causa

AUSSÖHNUNG

Die Leidenschaft bringt Leiden! – Wer beschwichtigt
Beklommnes Herz, dich, das zu viel verloren?
Wo sind die Stunden, überschnell verflüchtigt?
Vergebens war das Schönste dir erkoren!
Trüb ist der Geist, verworren das Beginnen;
Die hehre Welt, wie schwindet sie den Sinnen!

Da schwebt hervor Musik mit Engelsschwingen,
Verflucht zu Millionen Tön um Töne,
Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen,
Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne:
Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen
Den Götterwert der Töne wie der Tränen.

Und so das Herz erleichtert merkt behende,
Daß es noch lebt und schlägt und möchte schlagen,
Zum reinsten Dank der überreichen Spende
Sich selbst erwidern willig darzutragen.
Da fühlte sich –o daß es ewig bliebe !–
Das Doppelglück der Töne wie der Liebe.

RECONCILIACIÓ

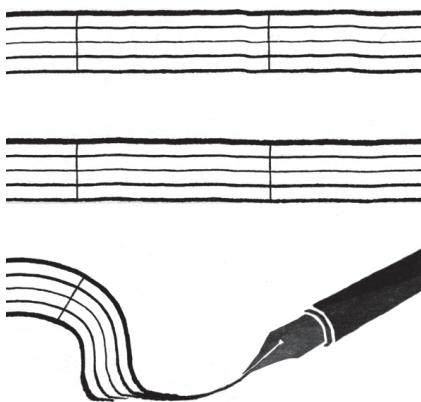
La passió ens porta el sofriment – Qui assossegara
el cor desolat que massa coses ha perdut?
On són les hores que han fugit tan de pressa?
En va havies escollit la bellesa!
El teu esperit està torbat, la teva acció és confusa.
Com fuig dels sentits, el món sublim!

Llavors s'eleva una música amb ales d'àngel,
on miríades de sons s'entrellacen amb altres sons
per tal de penetrar completament la natura de
[l'home
i inundar-lo amb el sentiment de la bellesa eterna;
L'ull s'humiteja, i sent en un èxtasi suprem
el valor diví dels sons com si fossin llàgrimes.

I el cor, així alleujat, percep
que encara és viu, i batega, i voldria bategar
per oferir-se ell mateix, en la seva gratitud,
a canvi de tan sumptuosa almoïna.
Car aleshores tastava –oh, tant de bo pogués durar
[per sempre!–
la doble benaurança de la música i de l'amor.

‘Shika no tône’

PER MIQUEL DESCLOT



Sempre he sentit curiositat –i gust– per la música culta d’altres tradicions: la persa, l’àrab, la hindú, la xinesa, la indonèsia, la japonesa... La veritat és que entre nosaltres no ha estat mai fàcil acostar-se a aquestes músiques diguem-ne llunyanes, però tampoc no ha estat impossible. De fet, durant uns quants anys previs al gran daltabaix, per exemple, hem tingut estimables cicles de concerts sota el nom de “músiques del món”, en els quals hem pogut fruit des de les músiques del teatre *kabuki* japonès o l’òpera xinesa fins a la cerimònia de la Sama dels dervixos, passant pels *ragas* de l’Índia, els *dastgahs* perses, els *maqams* àrabs o la música *qawali* dels sufis asiàtics. Pel seu cantó, les botigues de discos, que haurien pogut escurçar la distància, no ens han pogut ajudar gaire a conèixer aquestes altres músiques, però afortunadament tant la progressiva globalització del mercat com la irrupció de l’internet han anat obrint esclatxes que ja permeten arribar-hi amb menys entrebancs.

Per diverses raons que només tenen una relació indirecta amb el desastre de Fukushima, aquests últims mesos he tornat sovint a la música japonesa. És

prou evident que la música d’aquelles illes no ha exercit un atractiu tan universal com la seva poesia, però la veritat és que no és pas menys exquisida ni seductora. Curiosament, el problema més greu que ha sofert la tradició musical nipona ha tingut un origen estrictament japonès: amb la fi del xogunat feudal i la modernització impulsada pel jove emperador Meiji, a partir de 1868, l’occidentalització progressiva del país va arraconar pràcticament totes les tradicions musicals autòctones; i com que la música s’heretava bàsicament de mestre a deixeble, per absència d’una tradició escrita –almenys, en la majoria de gèneres–, el trencament va tenir unes conseqüències nefastes. Encara avui, malgrat remarcables esforços per recompondre aquell fil tallat, la música japonesa antiga és una raresa objecte de museu fins i tot per als mateixos japonesos.

Els gèneres que coneixem de la música nipona són força variats. D’una banda, hi ha la música culta de la cort, el *gagaku*. De l’altra, la música dramàtica (per al teatre *noh*, el teatre *kabuki* i el teatre *bunraku* de titelles). I alhora la música religiosa, tant la xintoista com la budista. I encara el cant èpic, i per descomptat la música popular, la música pròpiament folklòrica.

Cadascun d’aquests gèneres reclama desplegaments instrumentals i vocals diferents, que ara no ve a tomb de precisar. De tota la varietat d’instruments que apareixen a la música japonesa, però, n’hi ha uns quants que val la pena remarcar. D’una banda, els llaüts: el *biwa*, un llaüt de quatre o cinc cordes que es feia servir per acompanyar el cant èpic; i el *shamisen*, un llaüt de tres cordes amb coberta de ressonància de pell de gat o de gos, utilitzat sobretot al teatre *kabuki*, però esdevingut després fins i tot popular; tots dos es toquen amb un plectre força voluminos.

De l’altra, dos instruments melòdics amb un repertori solista propi: el *koto*, una llarga cítara de tretze cordes (almenys, en la forma moderna), amb ponts mòbils, i el *shakuhachi*, una flauta vertical de bambú d’una gran versatilitat. De fet, encara que tots quatre instruments són originaris de la Xina, la cultura japonesa els ha transformat de manera ben idiosincràtica. El *shakuhachi*, en particular, un simple tros de canya de bambú amb cinc forats, i sense cap mecànica, en afinació pentatònica, és un paradigma de l’economia estètica japonesa: pot arribar a fer una escala cromàtica de dues octaves i una quinta amb només petites i subtils variacions de la manera de tocar. A més, permet efectes sonors molt variats, que la flauta moderna occidental ha imitat al llarg dels últims decennis. És l’instrument melòdic per excel·lència de la música japonesa, i té un repertori històric molt suggerent, d’alt contingut poètic, amb tempos generalment lents que predisposen al somieig i a la meditació. Una de les peces més conegudes –i més boniques, almenys per al meu gust– és *Shika no tône* (“El bram dels cérvols cridant-se entre ells”), una obra del segle XVIII que es pot tocar a una o, preferiblement, a dues flautes, en la qual s’evoca el bram dels cérvols als boscos enrogits de la muntanya, a la tardor. És també, per cert, un tema característic de la poesia clàssica japonesa. Per exemple, en aquesta tanka d’Ôtomo Yakamochi, del segle VIII:

*El cérvol brama
en llangorosa crida
a la femella.*

*Mentre en ressona l’eco,
jo, sol, erro pels boscos. ♦*

Bernard Herrmann, el centenari d'una obsessió

PER XAVIER CAZENEUVE

Fa dos mesos recordàvem en el dossier d'aquesta mateixa Revista que el 2012 és un any prolífic en dates rodones al voltant de commemoracions de músics i compositors il·lustres del nostre país: Malats, Lamote de Grignon, Toldrà, Blancafort, Mompou i Montsalvatge. Des d'aquesta mateixa secció, Josep Lluís i Falcó ens recordava, a més, la vinculació de molts d'ells amb la música de cinema.

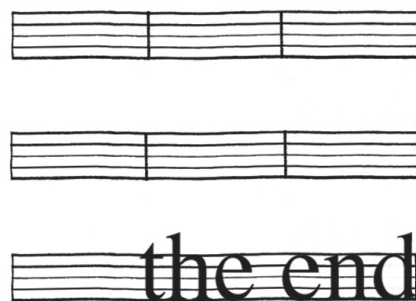
Fora de l'àmbit estricte de casa nostra, i pel que fa a la música cinematogràfica, els aniversaris més destacats són, sens dubte, el centenari del naixement de dos compositors cabdals per entendre aquest gènere musical: Bernard Herrmann, nascut a Nova York el 29 de juny, i Nino Rota, nascut a Milà el 3 de desembre; tots dos el 1911. De Nino Rota ens ocuparem més endavant.

Bernard Herrmann és considerat un dels més originals i rigorosos compositors de música de cinema nord-americans. Amb una *opera prima* que ja forma part de la llegenda cinematogràfica i musical, *Ciudadà Kane* (1941), i unes inicials bandes sonores que són considerades essencials per a la història de la música de cinema, com *Els magnífics Amberson* (1942) o *El fantasma i la senyora Muir* (1947), són conegudes de tothom les seves col·laboracions amb Alfred Hitchcock –*Però qui va matar Harry?* (1955), *L'home que sabia massa* (1956), *Fals culpable* (1957), *Vertigen* (1958), *Perseguit per la mort* (1959), *Psicosi* (1960) i *Marnie* (1964)–, totes bandes sonores indispensables per aprendre fins on es pot arribar amb la música pel que fa a la comunió formal amb les imatges i també en la seva capacitat per elaborar discursos narratius en paral·lel al film que vagin molt més enllà dels significats que *a priori* aquests ens ofereixen.

Fins i tot quan li va tocar treballar en films del gènere fantàstic que probablement no estaven a la seva altura, Herrmann va saber compensar-ho amb partitures plenes de creativitat i originalitat que també han acabat sent referent, com *Ultimàtum a la Terra* (1951), *Simbad i la princesa* (1958), *Els tres mons de Gulliver* (1960) o *Jàson i els argonautes* (1963). Un compositor que fins els últims anys de la seva vida –morí el 1975–, quan la música de cinema i la seva música ja seguien camins clarament divergents, encara va deixar-nos obres mestres de música cinematogràfica com *Germanes* (1972), *Obsessió* (1975) o *Taxi Driver* (1976).

Però Bernard Herrmann no va ser “només” un compositor cinematogràfic. Músic d'una formació clàssica sòlida i estricta, després d'estudiar a la Juilliard School of Music de Nova York, el 1931 fundà la New Chamber Orchestra of New York, formació de la qual va ser director fins que el 1934 la CBS va contractar-lo, en la qual va arribar a ser el director titular de la seva orquestra simfònica entre el 1940 i el 1959.

Durant la dècada dels anys quaranta, i des de la CBS, Herrmann va convertir-se en un dels més importants divulgadors de la música clàssica entre l'àmplia audiència radiofònica nord-americana, amb programes com *Invitation to Music* o *Exploring Music*, en què promovia l'audició de peces musicals clàssiques que no solien ser programades a les sales de concerts del moment. Així, va ser un dels grans impulsors del coneixement de l'obra de compositors joves o que no havien estat encara prou reconeguts als Estats Units, com Charles Ives, per exemple, del qual va declarar-se admirador incondicional i del qual va dirigir l'estrena a la ràdio de la seva



Tercera Simfonia.

Com a compositor, més enllà de les seves cinquanta bandes sonores cinematogràfiques i altres nombrosos treballs per a la ràdio i la televisió, Bernard Herrmann és autor d'una quarantena de peces per a sala de concerts, entre les quals destaca la cantata *Moby Dick* (1938), la seva primera i única *Simfonia* (de 1941, coetània, per tant, de *Ciudadà Kane*) o la seva òpera *Wuthering Heights* (completada el 1951, l'any de l'electrònica *Ultimàtum a la Terra*), en una carrera musical, doncs, que mirava de compaginar com podia amb la seva feina de compositor de bandes sonores i de director d'orquestra.

Bernard Herrmann no va cedir mai en les seves composicions per al cinema als arquetips o als clixés de Hollywood i es va mostrar sempre com un compositor rigorós que concebia les seves bandes sonores com mereixedores del mateix respecte que les seves obres per a sales de concerts, un artista que en totes les seves creacions va voler unir sempre el bagatge de la seva formació clàssica, una insubornable fidelitat contemporània i una gran capacitat creativa, expressiva i sentimental. ♦

La 'Primera' de Mahler

i el problema del que sabem i veiem “a la manera de Callot”

PER JORDI IBÁÑEZ FANÉS

Els amants de la música de Mahler coneixen bé el cas del moviment lent de la *Primera Simfonia*, el famós *Frère Jacques* en mode menor, que conté i amaga una sèrie de referències que fan extraordinàriament rica i complexa una audició informada i plantegen dilemes interessants a la interpretació. És la vella qüestió de la música programàtica, que obliga a reflexionar sobre el caràcter accessori o substancial d'elements extramusicals incrustats en la música. La qüestió no és senzilla, encara que l'art i l'ofici musical la resolguin fent que la música soni. El director d'orquestra pot dirigir l'obra en qüestió tot pensant que les referències explícites o intencionals que el mateix compositor ofereix són tan decisives com la mateixa intencionalitat realitzada en la composició musical. Però la interpretació, en la mesura que també pot valer com a resposta a aquest dilema, no s'escapoleix del fet que precisament un dilema així valgui com a criteri per apreciar i avaluar una interpretació.

Però si refresquem la història s'entendrà molt millor tot això que dic. Mahler va estrenar la simfonia a Budapest el 1889. La segona interpretació no es va produir fins quatre anys més tard, a Hamburg, el 1893. Entre una interpretació i una altra no es van produir canvis importants en l'obra. Però sí que es van produir canvis en els comentaris programàtics amb què Mahler creia convenient acompanyar la simfonia, i en el títol d'aquest moviment lent, el que porta la indicació de dinàmica “*Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*”. És a dir: “Cerimoniós i mesurat, però sense arrossegar(-se)”. De seguida veurem també en quin sentit es pot entendre aquesta indicació de dinàmica.

Per a l'estrena a Budapest, el programa de mà duia un títol per a aquest moviment que semblava un error o un plat de cuina: “À la pompes funèbres”. El públic de Budapest



va començar a expressar la seva irritació i el seu disgust precisament amb aquest moviment lent. Per què? Simplement no se li escapava la paròdia d'una música que hauria de ser noble i seriosa (*feierlich*). És a dir, el públic va captar que Mahler els presentava una marxa fúnebre irrisòria i grotesca. No sorprèn, doncs, que Mahler eliminés per a Hamburg tota la trama programàtica que no havia servit de res a Budapest, però que continués considerant necessàries unes explicacions per a aquest moviment, que ell considerava que havia estat mal interpretat pel públic de Budapest. El títol per a Hamburg va ser “*Totenmarsch in Callots Manier*”, és a dir: “Marxa fúnebre a la manera de Callot”. Aquest Callot (cal recordar-ho?) és Jacques Callot, un conegut gravador i dibuixant francès del primer terç del XVII, un vivíssim observador de la seva època, de la guerra i les seves crueltats, i un explorador del món dels capricis i del fantàstic. Però per al públic alemany, i per a Mahler, l'expressió “in Callots Manier” al·ludia sobretot a un món literari i romàntic. L'escriptor E. T. A. Hoffmann havia escrit una sèrie de *Phantasiestücke* [Peces fantàstiques] *in Callots Manier*, i és evident que Mahler pensa en això, és a dir, en l'element fantàstic que el romanticisme incorpora. Amb el títol de “Marxa fúnebre a la manera de Callot” estava fent explícit el que havia molestat el públic de Budapest. Però encara va fer més. Va afegir un text que era tota una declaració d'intencions. El programa de mà per al concert a Hamburg deia sobre

aquest moviment lent, entre d'altres coses, que “*l'autor es va inspirar en una imatge paròdica ben coneguda per tots els infants austríacs: l'enterrament del caçador, tret d'un llibre de contes infantils*”. La imatge a què al·ludia Mahler podria molt versemblantment ser un gravat de Moritz von Schwind que representa l'enterrament del caçador.

Quan se sap això, i encara que després Mahler eliminés aquestes explicacions i el títol, l'oient sembla condemnat a *sentir* en la música la processó dels animals, que van apareixent l'un darrere l'altre representats pels instruments. Aquesta informació determina també un criteri: l'obra no es pot tocar massa ràpida, com es tendeix a fer si es pensa en el *Frère Jacques*. Cal donar temps perquè la imatge dels animals discorri davant la imaginació de l'oient amb una tristesa còmica i sentimental, acompanyant el fèretre del seu pitjor enemic. La instrumentació demana això, començant per un contrabaix que alguns directors fan que soni com un violoncel (és a dir, massa bé), o que toqui al límit per la velocitat exigida (com Bernstein, tan convincent tan sovint, i que tendia a tocar això com si se li perdés l'avió). Però ho demana la música, tot això? Ho defineix la indicació *Feierlich und gemessen*? Certament no. Però amb aquesta història veiem com uns elements extramusicals permeten obtenir un criteri capaç d'avaluar en quin sentit res és solemne i mesurat, i en quin sentit podem entendre això sense haver-nos d'arrossegar. ♦

La llavor d'Orfeu

PER RAFAEL ARGULLOL

Quan Claudio Monteverdi va compondre el seu *Orfeu*, tota l'atmosfera renaixentista estava impregnada per la idea, genuïnament moderna, de recuperar la tragèdia grega.

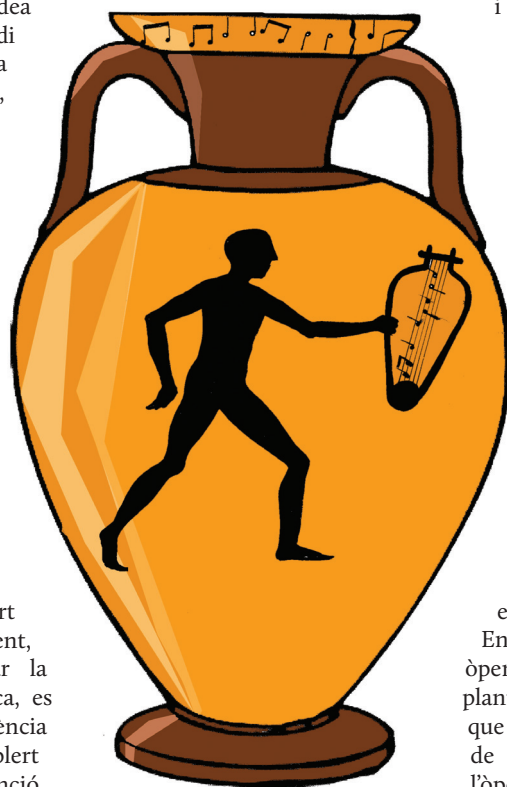
Si al segle XIX aquesta recuperació es va veure com l'encarnació contemporània de la idea d'obra d'art total, a l'època de Monteverdi ja es plantejava, encara que d'una manera més vaga, aquesta possibilitat. De fet, Monteverdi va ser un avantguardista absolut que implícitament va tractar de ressuscitar la tragèdia des de l'òrbita de la música. Encara que ens pugui sobtar, l'humanisme renaixentista coneixia molt escassament el món del teatre àtic. L'edat mitjana, malgrat conservar sovint els noms dels herois, va pràcticament oblidar el llegat tràgic. Ni l'Europa cristiana ni l'Orient musulmà no es van mostrar particularment interessats en aquest aspecte. Aristòtil, la medicina i les ciències naturals van ser focus d'atenció molt més considerables. Als països europeus la pèrdua de la llengua grega va comportar també el desconeixement d'una bona part del llegat literari grec. Conseqüentment, quan el Renaixement es va plantejar la plena recuperació de l'herència hel·lènica, es va trobar amb una pràctica total absència del coneixement de l'idioma –restablert a partir de Petrarca amb la intervenció de gramàtics bizantins– i de la lectura directa de les obres literàries. Naturalment, es coneixien els noms d'Èdip, Antígona o Medea, però no es

llegien les tragèdies de les quals aquells eren els protagonistes.

La fundació de l'òpera a través de Claudio Monteverdi va comportar traslladar al camp musical aquelles tasques que també s'estaven exercint en les arts visuals i sobretot en la literatura i la filosofia. La grandesa de Monteverdi va ser intuir que amb el referent de la llunyana tragèdia grega s'allotjava l'element més fecund de la tradició antiga, i que, a més, la música podia ser el portaestendard de tota la renovació artística europea.

El compositor es va adonar de la conjunció fonamental que segles després va explicitar Wagner: la necessària unitat de poesia i música en el si del mite. I és aquí on es troba la intuïtiva aportació extraordinària de plantejar la figura simbòlica d'Orfeu com el personatge genuí per cristallitzar aquesta conjunció. Orfeu va ser un dels herois més complexos de l'antiguitat clàssica, simultàniament primer poeta i primer músic. Per tant, a la silueta òrfica encara no s'havia produït el desdoblament entre el so i la paraula.

En elegir com a protagonista de la "primera òpera" *Orfeu*, Monteverdi va encertar el plantejament fonamental i va proposar allò que encara avui dia és, des del meu punt de vista, l'essència de la consideració de l'òpera com a obra d'art total: la integració de poesia i música amb el rerefons del poder del mite. Lògicament, un mite que ja no és el mite arcaic, sinó el de la nostra contemporaneïtat. ♦





Els sons de l'espai de Xavier Maristany

PER JOAQUIM NOGUERO

Al seu web www.xaviermaristany.com, el compositor i multiinstrumentista Xavier Maristany (músic de músiques molt diversament encapsulades), hi té un currículum zoològic força divertit que el defineix primer que res com a bípede de funcionament musical, una mena de bestioleta sonora llicenciada en poques coses, però tan llicenciosa com calgui en estètiques. Per això diu que no és mestre de res i que toca de tot. Ho demostren les contínues i llibertines relacions sense manies que al llarg del temps el músic ha establert amb la imatge, el moviment i el text, sempre acompanyant fins a la fusió-sense-confusió ara un poema o adés una exposició, un concert o una *performance*, és a dir, obres posades molt diversament en escena, de la dansa al teatre, del concert de cambra al d'abast multitudinari, del petit saló a una àmplia platja o el carrer i tots els seus sorolls. És músic de l'espai: adaptat a l'ecosistema propi dels diferents hàbitats i fidel, doncs, al so atmosfèric de cada àmbit, petit o gran.

En aquest sentit, Maristany és un mamífer omnívor que d'entrada respira l'aire més pur que pot: el so entès d'una manera molt genèrica, de vegades fins i tot mental, però que un cop es posa a produir-lo li creix sempre molt atent al fet canviant de les seves diferents vibracions i textures. En el procés, el músic menja i escolta gairebé de tot, amb un païdor potent capaç de reconvertir la teca del que ha ingerit en energia en estat pur. Només cal recordar els punts temperamentals i els ecos de música de carrer de discs com *Abissínia*, *Brou Nou* i *Mondo lirondo* o el tremp a mig camí de l'emoció íntima i del sentit de colla inherent a la banda Èria, amb intervencions sonores úniques, efímeres i irrepetibles d'instruments de vent a l'espai públic. Treballa des de l'ara i aquí. Però, sovint, les seves composicions són –per dir-ho amb el títol d'una obra de 1991 del Ballet Contemporani de Barcelona (*Fetitxe*)– eficaços fetitxes emocionals en temps present d'experiències molt més complexes i antigues amb què el músic busca connectar-nos, joguines adultes d'un record infantil trenat amb ressons familiars

de pagès o de velles percussions primigènies o de sons antics com de vent, aigua o cristall de roca en vibració.

Com Joan Saura, a l'electroacústica hi va arribar a través de l'estudi Phonos sota el mestratge de Gabriel Brncic a la segona meitat dels anys setanta. A Brncic el considera un guia fonamental, el primer que el va fer sentir músic i el va ajudar a deslliurar-se dels clixés i atrevir-se a compondre. Maristany s'havia format al Conservatori i el que més ha escoltat és música clàssica. Beethoven és el gran músic preferit de la seva infància. Però el problema de la música clàssica és que “no et fa sentir actor i autor: com a màxim, et sents intèrpret i jo em trobava un simple diletant. No se't dona marge per provar, se't diu que inventis el menys possible per no fer incorreccions, se't limita amb massa clixés que es donen per descomptats, com que no pots posar un Do sostingut amb un acord de Fa perquè queda molt malament, i així mil coses. És clar que això també passa amb el jazz i el flamenc”. La música electroacústica, en canvi, li va permetre provar sense pors. I ho va fer de tal manera que en la primera composició que va dur a registrar a l'SGAE no hi havia notes: marcava les intensitats i cada corba del so, però la peça no es podia reduir a clau de Do i de Fa, així que “en aquells anys no em van deixar registrar-la. Vaig haver de presentar una partitura tonal perquè em deixessin entrar a l'SGAE”.

Músics clàssics que li interessen i retraten el seu propi horitzó d'expectatives són gent com l'alemany Karlheinz Stockhausen, un nom de referència en la música culta contemporània del segle xx pels seus treballs en electroacústica, música aleatòria i composició seriada, i el venecià Luigi Nono, músic d'avantguarda educat en el dodecatonisme de Webern (i casat més tard amb la filla de Schönberg), conegut sobretot per les composicions electroacústiques en directe i les de música seriada; interessat pel so d'una manera molt oberta, al final hi barreja lectures i textos, també. Les concomitàncies i els paral·lismes pel que fa als interessos del

català són prou clars, doncs. I una altra pota molt important en la formació de Maristany és la influència tradicional, com ho evidència la textura i molts ecos (instrumentals i rítmics) de multitud de peces. Veu provat arreu el profit que la música clàssica culta ha extret del folklore: Mozart, Dvořák, Mahler... A diferència del que creu algun talibanisme reductor de baixa estofa, el folklore és una matèria viva, no és res fix, flueix instal·lat en el canvi permanent, fruit de mil sumes i manipulacions positives. I Maristany n'ha pres nota (mai millor dit, per tots els sentits del terme), i n'aprofita sovint el que el folklore ofereix de més infantil i de records individuals amb arrel col·lectiva compartida.

La veritat és que la música li agrada pensar-la i sentir-la de la mateixa manera que qui emprengué una excursió i preferís l'estudi primer del mapa i els esbufecs finals del cos per davant del paisatge. La música en si mateixa, afirma sovint, és el que menys li importa. Li agrada concebre-la i, després, li agrada adaptar-la a l'espai i al temps en què té lloc, atent a les diferències de sonoritat que l'envàs hi aporta. L'entremig tan sols forma part del joc. I encara una altra rebel·lia: considera la melodia com la gran oblidada de la composició contemporània, "però melodia no sols és Verdi: hi ha melodia contemporània i és possible pensar la música en un recorregut temporal, com un discurs lògic. Al capdavant, també els timbres poden ser estandarditzats". Defugir els automatismes, doncs, no implica evitar sols la melodia. Com a compositor, cal buscar solucions a mida dels dissenys musicals de cada moment. I cal dir que, la caixa d'eines, Xavier Maristany la té completa i permanentment oberta. Repassem-ne l'obra, a partir d'un assaig d'antologia en tres blocs, no pas sempre editats ni localitzables per complet al mercat. Són el que el músic mateix ha anomenat "música possible", la "música ballable" i les "músiques visibles" del seu corpus.

Músiques possible, ballable i visible

En essència, el vessant de la "música possible", el configuren sobretot dos discs, i és la part més independent i experimental de la seva obra (lliure ho és tota, perquè l'acceptació dels encàrrecs sempre s'ha basat a tenir el control absolut del resultat final de la feina). Un exemple interessant d'aquesta via creadora és l'organització de conjunt empresa a partir de deixalles sonores demanades a altres músics (no debades la instal·lació es titula *freekenstein*) o l'apropiació sonor que parteix d'afusellar composicions clàssiques com *Dido and Aeneas* de Purcell, reconvertides sota el guiatge de la mirada contemporània del músic en *4 no pallassades en hores de classe*. La ironia és una eina intel·ligent de la creació contemporània a l'hora de desautomatitzar els materials heretats, i hi ha molt d'humor i de dessacralització intel·lectual en aquest impuls dels projectes més desinhibits. En aquesta línia, destaca també la manipulació electrònica que Maristany va emprendre de diverses lectures dels *Quatre quartets* de T. S. Eliot, convertits en el disc electroacústic de 1984 titulat *east coker*, un treball de nou mesos en què va buscar punt per punt les correspondències musicals de cada fonema verbal del poema.

L'apartat de "música ballable" comprèn cinc cedés que el músic entén com un sol àlbum unitari. El nom no prové del fet que sigui música fàcilment adoptable en un saló de ball (la base rítmica no sempre és clara i senzilla), sinó perquè van néixer a redós d'encàrrecs de companyies de dansa, habitualment del país. Molts treballs no han estat fixats i n'hi ha hagut força compartits amb Joan Saura, amic i col·laborador habitual, així que en els cinc cedés Maristany ha inclòs tot allò que considera millor dels treballs elaborats en solitari. Per exemple: *Sert o no Sert*, per a la companyia del Bebetó

Cidra amb el pintor Josep Maria Sert com a objecte d'estudi i una base folklòrica evident en la recepta de cada plat (so de campanes d'església inclòs); *Lost object* per a la companyia Cobosmika; *Arbre de te*, per a Mudances de l'Àngels Margarit (amb músics excepcionals, com la violinista Olvido Lanza); i sobretot, amb el Ballet Contemporani de Barcelona, companyia liderada per la seva companya Amèlia Boluda, hi ha hagut moltíssimes col·laboracions, però sobretot en destaquen dues dels anys noranta, com ara *Temperaments*, música interpretada en directe amb percussions, saxos i electrònica en viu, i *Frida*, un sentit homenatge a la pintora mexicana, on Maristany homenatja l'admiració que li havien produït les bandes de vent mexicanes durant la gira de *Fetitxe* a Mèxic el 1992 (sempre la influència de la música popular). La peça es va estrenar en versió simfònica a Costa Rica amb la Joven Orquesta Nacional (Festival Internacional de las Artes). Els treballs amb la gent de la dansa són molts més (Lanònima Imperial i Juan Carlos García, per exemple, han estat una altra col·laboració continuada i positiva), i és interessant remarcar els canvis que el temps ha exercit sobre la manera de treballar, primer molt més lligada a la coreografia i a assajar en paral·lel amb els ballarins, i cada cop més consistent a crear avui cadascú per la seva banda al voltant de la proposta inicial acordada. "Jo no vull ser el sastre de ningú", havia dit John Cage a Cunningham. I per aquí van els trets: ara es donen llibertat creadora, i cadascú elabora a mida de tots el seu món propi. "És molt més interessant".

Per últim, en el corpus antològic de Maristany, hi ha tres cedés més de "músiques visibles": és l'àlbum de les peces nascudes per acompanyar imatges, siguin en format expositiu, obres de teatre gestual, cinema o sèries de televisió. Aquí hi ha coses tan curioses com la peça que va compondre com a sintonia d'espera telefònica per al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, substituint l'anterior de Bach, una composició juganera i rítmica que el 2009 Aurora Gasull va incorporar a un vídeo de títol homònim, *L'espera* (www.aurora.cat/Espere.htm). També forma part d'aquest bloc la banda sonora de diverses pel·lícules, com l'interessant documental de David Mauas *Who killed Walter Benjamin?*, amb una música serena i embolcalladora que crea una atmosfera plena d'expectatives inquietants (a estones, la tenora hi posa arrels i paisatge: www.whokilledwalterbenjamin.com/trailer-esp.html). I bo és destacar la música per a dues exposicions (ha intervingut en més de deu) com són les dedicades a Kafka (1999) i a Borges (2002) al CCCB: el treball sobre Borges oscil·la entre les pinzellades locals i la idea de biblioteca infinita universal de l'escriptor argentí; i en la música dedicada a Kafka destaca la labor desconstructiva sobre *El Moldava* (1874), el segon dels poemes simfònics que componen el cicle *Ma pàtria* de Bedřich Smetana i que representa el riu de Praga quan es troba amb l'Elba, en una idea de fluència que encarna la desfeta i l'esgotament del castell, el riu i l'Europa de just abans de la Primera Gran Guerra Mundial del segle xx.

Aquest mapa marca rutes que s'entrecreuen perquè la trajectòria de Maristany s'ha dividit entre interessos individuals i el treball per a formacions com Koniec (més de trenta composicions), l'Orquestra del Caos (sis peces), la Big Ensemble del Taller de Músics (dues més), a més de direccions i arranjaments per a altres (Pau Riba, per exemple). Avui viu engrescat en la direcció de la banda Èria i defensa un manifest, *Do natural*, que ve a ser l'equivalent en música del moviment cinematogràfic Dogma. Viu sense dogmes. O amb tan pocs com pot. ♦

Acta de l'Assemblea Instrumental (II)

PER DAVID PUERTAS ESTEVE

IL·LUSTRACIÓ: LAURA BORRÀS

Després de la pausa, es reprèn l'Assemblea Ordinària de la CODDA (Coordinadora Organològica per a la Defensa de la Dignitat Acústica). La sang no ha arribat al riu, però les acalorades discussions que s'han produït als passadissos han fet que s'anessin definint dues faccions clarament diferenciades entre els assistents: d'una banda, els instruments clàssics que donen suport a la gestió de la Junta Directiva, i, de l'altra, els instruments moderns i nouvinguts, que exigeixen eleccions anticipades i renovació de la Junta.

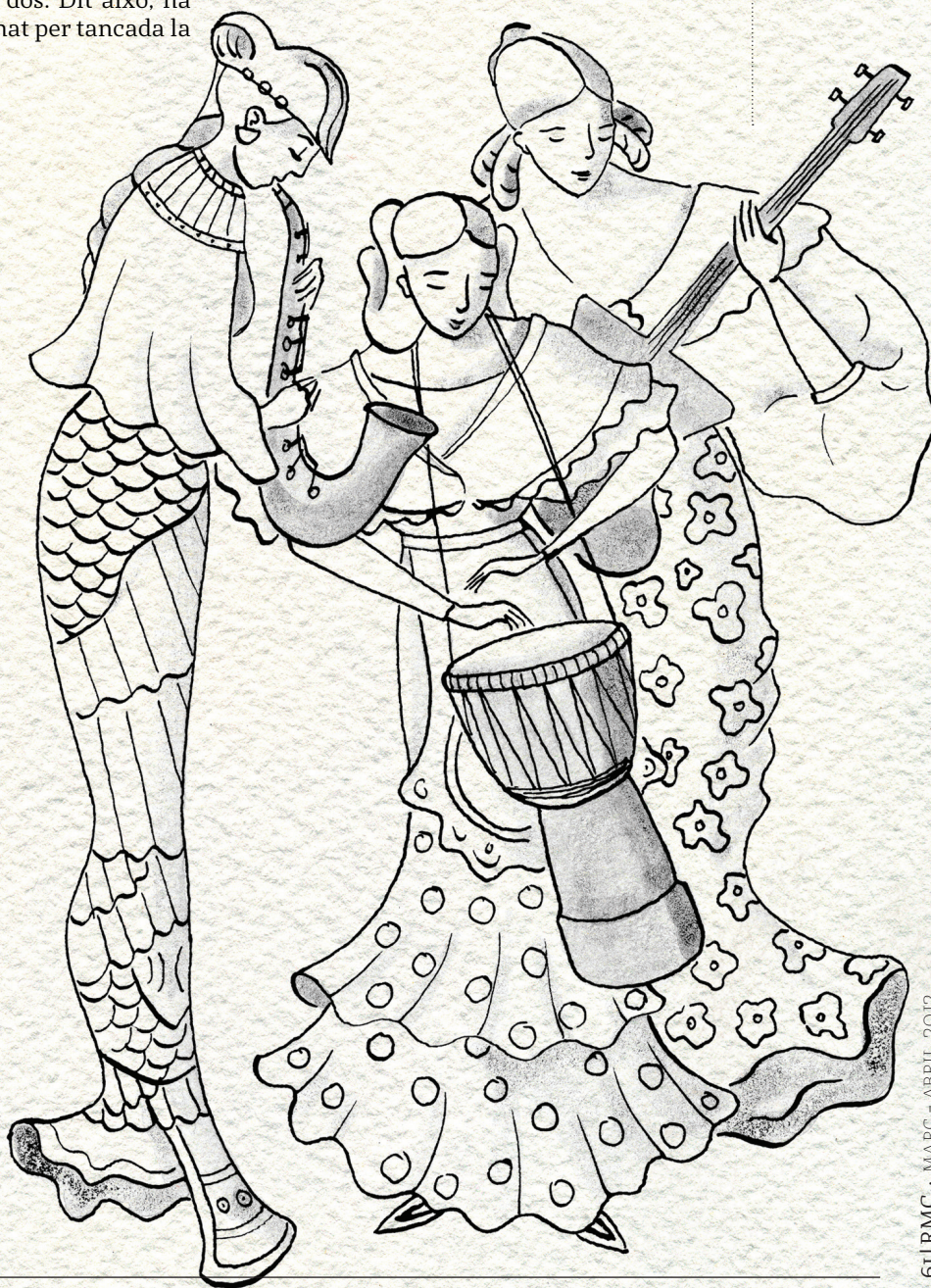
La Secretària resumeix els punts tractats amb anterioritat (la sobreexplotació i els maltractaments instrumentals) i dona la paraula al president perquè presenti els dos punts que resten de l'ordre del dia. El president recorda als presents que no tolerarà cap altra interrupció orquestrada com la que l'ha obligat a decretar la pausa anterior. Recrimina als impulsors de les protestes la seva actitud i convida els descontents a treballar per presentar candidatures per a les pròximes eleccions. Aclarit aquest aspecte, dona la paraula al clavicèmbal del Museu de la Música perquè exposi les conclusions dels treballs duts a terme per la comissió que ha estudiat la mala praxi luteriana sobre els instruments històrics. El clavicèmbal denuncia l'intervencionisme generalitzat a què es veuen sotmesos els instruments antics per part dels lutiers. Exigeix als professionals de la luteria que es documentin bé abans d'afrontar la reparació d'un instrument històric i que, si no en saben prou, deixin de tocar els bordons. Se senten alguns aplaudiments a la sala. El clavicèmbal continua: algunes mostres del tracte denigrant que han de patir són la col·locació de cordes noves fetes amb materials moderns i l'augment insofrible de la tensió que això els obliga a suportar, l'aplicació de vernissos de baixa qualitat, la utilització de fustes innobles per tapar-los esquerdes i, el cas més flagrant de tots, la creació sistemà-

tica d'instruments clònics de nova construcció fets a partir dels instruments originals que cada cop més s'han de veure sotmesos a la còpia desaforada que només dona com a producte instruments bastards. Un violí (còpia d'un Stradivarius construït a Cremona fa tres anys) crida: *"Bastard ho serà el teu pare"*, cosa que provoca de nou el caos: una part de l'Assemblea aplaudeix el clavicèmbal mentre d'altres xiulen i criden compassadament *"bas-tard; bas-tard!"*. El president demana silenci i el clavicèmbal acaba la seva exposició llegint les dues conclusions a què ha arribat la comissió. Primera: cal respectar i venerar els instruments antics originals com a éssers únics d'incalculable valor artístic i musical. I segona: cal que les orquestres anomenades "d'instruments originals" deixin d'enganyar el personal i toquin de veritat amb instruments antics, i no amb clònics de pixarri. La tensió a la sala ha pujat alguns graus i l'escriassada ha estat monumental. La *darbukka* i el djembe del Multicultural Ensemble s'han erigit com a portaveus dels indignats. Han exigint que el clavicèmbal canviés el seu to, que deixés de parlar com l'elegit pels déus i han recordat que davant l'Assemblea i davant la llei tots som iguals. El clavicèmbal ha dit, visiblement alterat, que ell no es rebaixava a parlar amb uns nouvinguts procedents de cultures bàrbares, intervenció que ha arrencat aplaudiments incondicionals i xiulets multiculturals. L'acalorament patit pel ponent ha fet que li petessin tres cordes i ha hagut de retirar-se d'urgència cap al taller del Museu entre els crits i insults de bona part de la concurrència.

El president ha pres la paraula per anunciar que, arran dels incidents continuats i la impossibilitat de debatre serenament els temes, se suspenia l'Assemblea. El djembe i la *darbukka*, acompanyats pel saxo tenor del Harlem Quintet i pel baix elèctric de la New Big-Band han exigint que es tractés l'últim

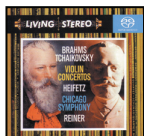
punt del dia: l'inadmissible nivell decibèlic que pateixen els electròfons. Han acusat la Presidència de no voler parlar-ne perquè es tracta d'un tema que incumbeix principalment els instruments moderns i també l'han acusat de permetre valoracions irrespectuoses i insultants per part dels ponents. El president ha contestat que la seva decisió era inapel·lable i que la mala educació dels presents, inaguantable. Que ja n'estava fins al capdamunt dels instruments moderns i que el clavicèmbal s'havia quedat curt titllant de bastards només els instruments copiats dels antics. Que aquella sala n'estava plena, de bastards, i que potser més valia fer una foguera amb la fusta de molts dels presents. Que els nouvinguts no feien més que tocar allò que no sona, que més valia anar amb la música a una altra banda i que si no estaven contents, que toquessin el dos. Dit això, ha abandonat la sala i s'ha donat per tancada la sessió.

Post Scriptum. Malgrat que no formi part de l'acta, com a secretària amatent a tot allò que afecta la nostra CODDA, voldria deixar constància en aquest escrit que bona part dels instruments presents en l'assemblea van quedar-se a la sala i van constituir una nova associació anomenada ADAGIU (Associació per a la Defensa, Assegurança i Gestió Instrumental Universal), amb uns estatuts en què es declaren contraris al classisme instrumental i a favor de la tolerància, la integració, l'ensamblatge i l'acoblament instrumental de tot allò que soni. Diuen que la revolta ha començat i que a la propera reunió de la CODDA, que hi vagi sa mare. Queda escrit.



Johannes Brahms

‘Concert per a violí i orquestra en Re major’



PER JAVIER PÉREZ SENZ

Amb més de 150 versions al mercat –entre els registres més antics destaquen el de Fritz Kreisler amb l'Orquestra de l'Òpera de Berlín, dirigit per Leo Blech, del 1926, i el de Joseph Szigetti amb l'Orquestra Hallé, sota la batuta de Hamilton Harty, del 1928–, el *Concert per a violí en Re major*, op. 77 de Johannes Brahms se situa entre els més enregistrats del repertori. Seleccionar els millors no és mai una tasca fàcil, perquè afortunadament tots els grans violinistes del segle xx i els que actualment regnen al panorama concertístic han deixat en disc almenys una versió del *Concert* de Brahms. S'han de reconèixer, encara que sigui com a document històric, els enregistraments de Kreisler (Bidd) i Szigetti (Pearl), perquè marquen el camí seguit després pels més colossals violinistes del segle xx. Són el pont amb la tradició i la mateixa història, és a dir, amb la influència directa de l'extraordinari violinista, compositor i director d'orquestra Josef Joachim, amic íntim de Brahms –entre els seus comptats enregistraments, figuren arranjaments de les seves *Danses hongareses* enregistrades el 1903, quatre anys abans de la seva mort– i amb el *Concert* dedicat, que va estrenar a Leipzig l'1 de gener de 1879, amb direcció del compositor. Tot i les limitacions tècniques, convé conèixer aquests tresors de la història del so enregistrat.

Jasha Heifetz i David Oistrakh van marcar decisivament la difusió d'aquesta partitura en el món discogràfic. Heifetz en va deixar diverses versions, amb una claríssima primera opció, que és l'enregistrament del 1955 amb l'Orquestra Simfònica de Chicago i Fritz Reiner (RCA), la més brahmsiana pel que fa a color i atmosfera orquestral, d'una calidesa ideal per ressaltar la perfecció, el rigor i la fèrria disciplina de Heifetz. El cas d'Oistrakh és diferent: prop de vuit

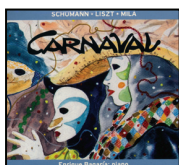
enregistraments, en estudi i en directe, mostren l'afinitat, el carisma i la humanitat d'aquell so únic, inconfusible, del violinista d'Odessa, sens dubte la primera opció a l'hora d'encapçalar amb tots els honors la rica discografia del *Concert* de Brahms. El seu històric enregistrament del 1954 amb Franz Konwitschny i l'Staatskapelle de Dresden (Deutsche Grammophon) ens mostra Oistrakh en plenitud de facultats, i un so d'extrema bellesa, qualitat i potència. Malgrat que l'edat no perdona, i menys als violinistes, qui signa aquesta selecció prefereix un enregistrament més tardà, datat el 1969, amb l'Orquestra de Cleveland i el gran George Szell (Emi). No res de falsos sentimentalismes ni excés de sucre: el fraseig, la intensitat, la força i la brillantor s'ajusten a l'ideal sonor de Szell, defensor a ultrança d'un Brahms d'astoradora claredat sonora i perfecció formal.

Més moderns, en tots els sentits, són els enregistraments de Christian Ferras i Itzhak Perlman, ambdós magistrals i beneficiats per preses de so d'una gran qualitat. Herbert von Karajan és l'acompanyant de luxe en la lectura del malaurat violinista francès, posseïdor d'un dels sons més bells, dolços i transparents enregistrats mai, destacat per la sofisticada sonoritat de l'Orquestra Filharmònica de Berlín. La versió, amb les cadències de Kreisler, va guanyar el Premi de l'Acadèmia del Disc francès del 1965. Onze anys després, Perlman va establir càtedra amb una versió que combina virtuosisme i intensitat lírica, d'un fraseig elegant i comunicatiu, emparat de forma exquisida per Carlo Maria Giulini i una Orquestra Simfònica de Chicago en estat de gràcia (Emi).

En les dues últimes dècades n'han aparegut més de trenta nous enregistraments. De fet, no hi ha una autèntica estrella del violí que no en tingui una versió. I algunes, com Anne-Sophie Mutter, l'han enregis-

trat una segona vegada, amb resultats molt diversos. Mentre que la concepció sonora de Karajan dominava el seu primer registre, Mutter aprofita la seva maduresa artística per mostrar un so més càlid, un fraseig més personal i, sobretot, un diàleg més equilibrat. Per fer-ho possible té en el segon enregistrament l'acompanyament canònic de Kurt Masur i l'Orquestra Filharmònica de Nova York (Deutsche Grammophon) i hi ofereix una curiosa revisió de la cadència de Joachim. Molt més brillant, en tots els sentits, i molt més excitant musicalment és l'explosiva trobada de Maksim Vengerov i Daniel Barenboim (Teldec). El músic argentí, que ja va acompanyar Perlman en un enregistrament notable, és un brahmsià de cap a peus i aprofita la sumptuosa sonoritat i l'astoradora perfecció de la Simfònica de Chicago per perfilar detalls i matisos dinàmics extraordinaris. I, és clar, compta amb un solista d'excepció, de so potent, àgil i precís, extraordinari des del punt de vista tècnic, però sempre guiat per un instint i un sentit musical –toca la seva pròpia cadència en el primer moviment– tan imponents com el seu virtuosisme. L'enregistrament, del 1997, es beneficia de la calidesa del directe.

Tanquem aquesta selecció amb dues versions molt recents, enregistrades respectivament el 2008 i el 2006, marcades en ambdós casos pel respecte a la tradició: Vadim Repin, esplèndid violinista que recupera la cadència de Jascha Heifetz i compta amb la meravellosa sonoritat de l'Orquestra de la Gewandhaus de Leipzig i l'experimentat acompanyament de Riccardo Chailly (Deutsche Grammophon) i la joveníssima Julia Fischer, de sonoritat cristal·lina, precisa i sòbria, magníficament acompanyada pel malaurat Yakov Kreizberg al capdavant de la Netherlands Philharmonic Orchestra Amsterdam (Pentatone). ♦



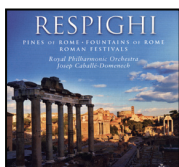
Carnaval

Enrique Bagaría

Obres de Schumann, Liszt i
Leonora Milà.
El Far Blau-Límit Records. 2011

Amb aquest enregistrament, el pianista barceloní Enrique Bagaría ha fet un pas endavant molt significatiu en la seva carrera; és probablement l'execució més madura i profunda de totes les que li hem sentit. La interpretació de totes les obres contingudes en aquest disc mostren un músic integral, reflexiu, versàtil i amb una dotació tècnica excel·lent que fa anys que mostra en concerts i recitals. La lectura del deliciós però complex *Carnaval*, op. 9 de Schumann no té res a envejar a les versions universals de referència: el so hi és cristal·lí, polit, amb un fraseig exquisit i flexible que retrata de meravella l'esperit ciclotímic d'aquestes peces de caràcter del compositor alemany. L'esperit festiu i juganer s'alterna amb una equilibrada naturalitat amb els elements nostàlgics i el converteixen en un mosaic riquíssim d'emocions musicals. Hi fa molt, i això també cal destacar-ho, una presa de so magnífica (als estudis Albert Moraleda de la Garriga), tècnicament impecable, que permet percebre els mínims detalls de l'execució amb una vivor inusual. *Tres sonets del Petrarca* pertanyents al segon llibre d'*Anys de pelegrinatge* de Franz Liszt són el contrapunt de profunditat, de meditació contemplativa i reposada que Bagaría entén i tradueix a la perfecció, tot i que fa la sensació que se'ls hagi empeltat l'esperit bulliciós que domina tot el disc. Aquí llueix especialment el virtuosisme del jove pianista i el gruix sonor de les seves interpretacions.

I com si d'un mirall es tractés, el disc es clou amb el *Carnaval*, op. 43 de la compositora i pianista catalana Leonora Milà, un homenatge en tota regla a l'obra homònima de Schumann que enceta el disc i que Milà tant admira. Són també una vintena de peces de caràcter breus inspirades en el Carnestoltes de la seva vila nadiua, Vilanova i la Geltrú, però que també retraten un món íntim farcit de records d'infantesa que li atorguen un aire entranyable i nostàlgic. Una obra delicada, suggerent, calidoscòpica, que des de la seva estrena als Estats Units l'any 1985 romanien en una injusta letargia. Acarar-la amb l'obra de referència i posar-la en mans d'un músic talentós ha estat una iniciativa excel·lent. **PER XAVIER CHAVARRIA.**



Ottorino Respighi

Pini di Roma. Fontane di
Roma. Feste romane

Royal Philharmonic Orchestra.
Dir.: Josep Caballé-Domenech.
ONYX 4083. 2011

Qui digui que els directors d'orquestra catalans no tenen projecció internacional, s'equivoca de bon tros. Un exemple de la qualitat, la projecció i la valoració dels músics catalans a l'estranger és la carrera que està desenvolupant el jove director barceloní Josep Caballé-Domenech, que cada cop costa més d'escoltar a casa nostra. Recentment nomenat director titular de la Colorado Springs Philharmonic Orchestra, els seus compromisos actuals el porten a dirigir òpera a teatres tan importants com la Semperoper de Dresden o la Kömische Oper de Berlín i a dirigir en festivals com el de Granada, l'Aspen Music Festival o el Wintergreen als Estats Units. La seva estreta relació amb la Royal Philharmonic de Londres l'ha portat, recentment, ha enregistrar el seu primer disc amb aquesta formació, que conté les populars obres d'Ottorino Respighi: *Pini di Roma*, *Fontane di Roma* i *Feste romane*.

Àmpliament coneguda, la sumptuositat de les obres de Respighi –no sempre ben entesa– ens transporta a un ambient que cal haver respirat, una llum que cal haver deixat entrar pels porus, una calidesa que cal haver tastat, el d'una ciutat màgica, Roma, que a l'època de Respighi devia conservar encara més de la decadència i l'antigor. En les interpretacions que en sentim a càrrec de la Royal Philharmonic i Caballé-Domenech podem copsar la subtilitat dels moments íntims, l'atmosfera generalment càlida del sol mediterrani i, en la fastuositat dels moments de focs d'artifici, la brillantor d'un so molt anglès però que sap contagiar-se en la justa mesura del caràcter juganer de l'home llatí. Tant de bo aquesta sigui la primera de moltes més col·laboracions discogràfiques del director català amb la Royal Philharmonic, amb un repertori més ambiciós i una edició una mica més acurada. **PER MERCEDES CONDE PONS.**



Pau Casals

Obra de cambra

Quartet de corda en Mi menor. Sonata
per a violí i piano. Alart Quartet. Josep
Colomé, violí. Katia Michel, piano.
Klassikat KC 1010. 2011

Resulta ben cert, com apunta Xosé Aviñoa en els comentaris que acompanyen l'enregistrament, que en la figura de Pau Casals la seva rellevant tasca compositiva ha quedat sempre en segon terme. El *Quartet de corda en Mi menor*, partitura que Casals va compondre a l'edat de setze anys amb motiu d'un concert davant la reina regent Maria Cristina, està dividit en tres moviments (n'hi ha un de quart esbossat), i conté música que respira un aire romàntic i melòdic summament inspirat, amb diàlegs constants entre els instrumentistes que denoten el profund coneixement del mestre Casals en el tractament dels instruments de corda. Fina sensibilitat en l'"Andante", gran contenció emocional en l'"Allegretto" (a més d'exigència tècnica) i una vivacitat i riquesa de colors en l'"Scherzo" denoten, a més, la gran tècnica dels integrants del Quartet Alart, que han captat l'essència musical en què la naturalitat de l'expressió i el diàleg instrumental resulta fonamental per a l'esdevenir de l'obra. Per la seva banda, la *Sonata per a violí i piano* (obra sovint interpretada a nivell concertístic) va ser escrita en diferents períodes del seu exili: el segon moviment, a Prada, i el tercer, ja l'any 1948, a Puerto Rico. Esctructurada en tres moviments (l'obra va quedar inconclusa), les exigències tècniques que requereix el violí són notòries i el violinista Josep Colomé ens n'ofereix una versió tècnicament impecable. L'obra respira romanticisme i lirisme, amb una riquesa temàtica en la qual apareixen melodies de gran inspiració i que el treball de la pianista Katia Novell i de Josep Colomé copsen amb tota la seva essència. Brillants en l'"Allegro", espontanis en l'"Scherzo", amb gran volada lírica en el "Lento" final, aconsegueixen una versió bellíssima d'aquesta obra de Casals impregnada d'un aire de catalanitat inconfusible en els tractaments rítmics i melòdics. **PER LLUÍS TRULLÉN.**

Discos Últimes novetats



G. F. Händel Agrippina

A. Pendatxanska. J. Rivera. S. Im. B. Mehta. M. Fink. N. Davies. D. Visse. D. Schmutzhard. Akademie für alte Musik Berlin. Dir.: René Jacobs. **Harmonia Mundi HMC 902088.90. 3 CD + DVD. 2011.**

La tasca de recuperació de les obres oblidades dels grans compositors operístics del Barroc ofereix, en molts casos, la possibilitat de posar al dia i reivindicar no només la qualitat artística de les obres, sinó també el seu valor dramàtic, que dona el sentit originari de l'òpera: la recuperació de l'esperit de la tragèdia grega. És el cas de l'*Agrippina* de Händel, òpera de joventut del compositor alemany que va esdevenir el seu primer gran èxit i de la qual René Jacobs ha investigat el recorregut al llarg de la història per tal d'arribar a les fonts originals, en aquest cas a la versió primigènia, anterior a l'estrena absoluta a Venècia l'any 1709. Segons Jacobs, aquesta versió és la més fidel al llibret original.

Malgrat això, som davant una òpera, *Agrippina*, en què, deixant de banda els recitatius, gairebé el 90% de la música és reciclada d'obres anteriors, principalment dels oratoris *La Resurrezione* o *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*. Només algunes àries –com la inspirada “Pensieri, voi mi tormentate” que canta la protagonista– són originals per a aquesta òpera. Així doncs, Händel fa servir sovint un element habitual en aquests casos, la paròdia, que posa de manifest un element important, la independència del text respecte del sentit de la música, que tant pot servir per fer parlar el diable com un emperador romà. És excel·lent i encomiable la feina realitzada per tot l'equip musical que lidera René Jacobs i la tasca d'edició d'una gravació feta en estudi però que conserva la naturalitat del so. Que Jacobs té un so propi, no admet dubte, començant pels excel·lents cantants –alguns habituals– amb què col·labora i continuant per l'orquestra, aquí una Akademie für alte Musik Berlin prístina. Jacobs busca accentuar el caràcter dramàtic i això queda palès en els requeriments interpretatius exigits als cantants, per sobre, fins i tot, de la perfecció vocal. La magnífica edició es completa amb un film –documental de Nayo Titzin, *Facing Agrippina*, que ajuda a entendre el procés de gestació dramàtic i escènic de l'òpera. **PER M. C. P.**



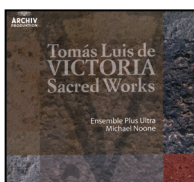
G. F. Händel Ciel e terra

David Hernández, tenor. Darío Moreno, direcció. Orquesta Barroca de Granada **LBS IBERIA CLASSICAL. 1 CD. 2011**

Agosarat exercici el de David Hernández a l'hora d'enfrontar-se, com a únic solista vocal, a la sèrie d'àries més diversa del catàleg händelià, enregistrada amb l'Orquestra Barroca de Granada a les ordres de Darío Moreno. El jove tenor barceloní, però, se'n surt amb solvència i demostra d'aquesta manera que està a punt per ampliar els horitzons d'una carrera professional que s'encavalca amb els últims episodis de la seva formació acadèmica, que han tingut lloc a Suïssa.

La seva és una veu de caràcter dramàtic, que llueix especialment en el registre central, però sense problemes de tessitura i, sobretot, prou lleugera com per desgranar les intricades *colorature* pròpies de la música barroca. És clar que, atesa l'amplitud de la selecció feta, que inclou tant àries d'oratori com d'òpera, les partitures obliguen Hernández a treballar totes les facetes del cant líric: la dinàmica, el fraseig i, evidentment, la dicció.

L'Orquestra Barroca de Granada, que l'acompanya en tots aquests fragments, completa el disc amb una obertura i una suite exclusivament instrumentals, en què es demostra l'alt grau d'excel·lència obtingut, en poc temps, per una formació tan jove com discreta. Curiosament, el disc s'acompanya d'un llibret excessivament didàctic, amb textos massa llargs i més propis d'una lliçó d'història de la música. En tot cas, serveixen per entendre la singularitat d'un repertori en què Händel concedeix el protagonisme, per primera vegada, a la veu de tenor, fins llavors infreqüent en els papers principals. **PER ALBERT TORRENS.**



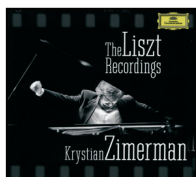
T. L. de Victoria Sacred Works

Ensemble Plus Ultra. Michael Noone **ARCHIV. 10 CD**

El 400 aniversari de la mort de Tomás Luis de Victoria, el millor compositor del Renaixement espanyol amb diferència, és l'efemèride que ha dut el segell Archiv a elaborar aquesta edició impressionant. Ni més ni menys que deu discos contenen gairebé un centenar d'obres del compositor castellà, al servei de les quals s'han reunit més de quaranta músics de diversos països sota el paraigua de l'Ensemble Plus Ultra –un conjunt d'origen britànic especialitzat en el repertori hispànic– que dirigeix Michael Noone.

Amb tot, la selecció constitueix només una petita mostra de la immensa producció –exclusivament sacra– d'aquest sacerdot nascut a Àvila i desaparegut a Madrid, després d'haver viscut a Roma i treballat a la cort de Felip II. Així, els motets, himnes i misses que hi trobem pertanyen a l'últim període de la seva vida, i han estat seleccionats amb diversos criteris, entre els quals hi ha el fet que algunes obres no haguessin estat mai enregistrades, així com la inclusió de l'orgue i els instruments de vent.

D'aquesta manera, l'estoig sembla més adequat per a les col·leccions discogràfiques professionals que no pas per al gaudi ocasional –i en tot cas, en petites dosis– dels afeccionats a aquesta música. Llàstima que el llibret que acompanya els discos no s'estengui més sobre la tesi que pretén dissociar el nom de Victoria de l'etiqueta de “místic”, i en canvi insisteixi a recordar els trets principals de la biografia d'un compositor sobre el qual les poques coses que se saben ja han estat extensament divulgades. **PER A. T.**



The Liszt Recordings

Krystian Zimerman, piano
Deutsche Grammophon. 2011

Sempre és un repte enfrontar-se a la tècnica desafiant que demanen les composicions de Franz Liszt, i quan es resolen amb clara efectivitat i a més ofereixen un ventall de matisos extraordinaris, assistim a la música en l'estat més pur. Per aquest motiu hi ha versions que són de revisió obligada. És el que proposa la discogràfica alemanya Deutsche Grammophon, que per commemorar el 200 aniversari del naixement del compositor hongarès reedita un doble CD amb les gravacions del pianista Krystian Zimerman.

La primera és de l'any 1988 i compta amb la brillant col·laboració de la Boston Symphony Orchestra sota la batuta de Seiji Ozawa. Es tracta d'una versió de gran fervor i contundència interpretativa que quasi ens fa oblidar la dificultat tècnica de l'obra, que a les mans de Zimerman se situa en una dimensió musical plena. El segon enregistrament, del 1991, recull la magnífica *Sonata en Si menor* en una interpretació fidel i de gran bellesa. Menció especial mereix *Totentanz* (la Dansa macabra), en què el missatge preval i esdevé la finalitat. No és estrany que hi observem una intenció profunda, ja que poc abans de l'enregistrament moria la mare de Zimerman i només tres mesos després neixia la seva filla. Així, la *Dansa macabra* s'incloïa al repertori en l'últim moment, a petició expressa de l'interpret, que la dedicà a la memòria de la seva mare difunta. La peça és especialment emotiva i, segons el mateix Zimerman, és la seva gravació més personal.

L'escolta d'aquests enregistraments demostra, en definitiva, que hi ha versions que cal recuperar i revisar, perquè formen part de la discografia imprescindible. **PER IRENE DESUMBILA.**



Ferran Sor Le Grand solo

Giuseppe Carrer, guitarra.
Tritó. 2011.

La jove Societat Sor de Barcelona està darrere de la publicació d'aquest volum editat per Tritó on es recullen algunes de les composicions de més envergadura que Ferran Sor va dedicar al seu instrument, en tres gèneres que cultivà a bastament: el de les variacions, el de la sonata i el de la fantasia (que en el cas de l'opus 7 que trobem en aquest enregistrament s'articula tanmateix a partir del procediment de la variació).

Les quatre obres que es presenten són la *Introducció i tema variat en La major, op. 20*, la susdita *Fantasia en Do major, op. 7*, el "Grand solo", op. 14 i la "Grande sonate", op. 22. Quatre partitures portadores d'un batibull de dificultats tècniques que Giuseppe Carrer supera amb escreix, amb netedat interpretativa, so rodó, rapidesa infal·lible i una notable profusió de pertinents contrastos tímbrics i dinàmics. Tot i això, a la interpretació de Carrer, que sens dubte identifica correctament les tensions musicals, li manca un xic de *pathos* en alguns moments resolutius (sobretot en certs finals de secció o de moviment), i peca d'una lleu manca de ganxo en els episodis de bravura i d'increment tensional del discurs.

El fet que la interpretació sigui feta amb una guitarra Lacôte de 1840 –construïda just un any després de la mort de Sor a París– afegeix interès històric a la gravació. Tot i que aquest no sigui un enregistrament revelador, sí que és una bona aproximació a la gran literatura guitarrística de principi del segle XIX. **PER JOSEP BARCONS PALAU.**

Discos Novetats



Josep Julià
oboè

Josefina Rius
clavicèmbal · orgue · piano

petjades

Tristesa, melangia, alegria, amor, tendresa...
permeten conèixer i connectar en un mateix CD
Dowland amb Morricone, o Bach amb Elton John.



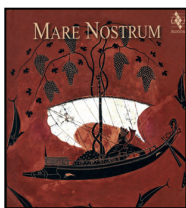
Francesco Tristano

bachCage

Obres de Tristano, Bach i Cage. Deutsche Grammophon. 2011.

Il·luny de la tendència habitual de les discogràfiques de consagrar un artista amb un "greatest hits", abans fins i tot que aquest hagi pogut demostrar la seva vàlua suficientment als escenaris, aquest disc és un exemple d'un projecte singular, únic, en què passat i present es fusionen en una creació singular, feta, a més, per un pianista jove i amb un talent ja demostrat des de l'inici de la seva carrera. Guanyador del Premi El Primer Palau fa unes quantes edicions, i del Concurs Internacional de Piano de Música Contemporània a Orleans l'any 2004, el pianista luxemburguès fincat a Barcelona presenta en el seu primer disc amb una "major" (DG) un programa madur en què la música de Johann Sebastian Bach i la de John Cage conviuen cordialment en un gairebé analític treball sonor, en què no s'amaga una complexa postproducció, cal dir-ho, molt curiosa.

La proposta de Francesco Tristano no ofereix un acostament a la música fet des del sentiment o la sensualitat. La seva és una proposta més aviat intel·lectual, no pas freda, en què Bach i Cage són abordats en igualtat de condicions. I si bé els *Preludis* de Bach resulten més amables a l'oïda, *The Seasons* de Cage amaga sota l'aparent òrbita minimalista, una recerca sonora suggestiva evident. Entre les joies del disc hi ha la *Partita* núm. 1 en Si bemoll major BWV 825, seguida d'*In a landscape* (1948) de Cage. La precisió amb què Tristano aborda la giga final de la *Partita* esmentada i la conclusió final, oberta en els harmònics del piano, tot donant pas a l'encisadora obra de Cage, amb el piano intervingut, és un dels moments àlgids d'un projecte personalíssim, que se situa ben lluny de l'academicisme i entra de ple en el terreny de la creativitat. La *introducció* i l'*interludi*, obres de Francesco Tristano, obren i clouen una sessió d'experimentació que és gairebé addictiva. La versió del minuet II de la *Suite francesa* núm. 1 de Bach feta amb la intervenció de sintetitzadors és una mostra més que els clàssics no passen de moda i que la creativitat no està lligada amb la revisitació del passat. **PER M. C. P.**



Mare Nostrum

Hespèrion XXI

Jordi Savall

Montserrat Figueras. Lior Elmaleh. ALIAVOX. 2 CD + llibre. 2011

Les circumstàncies van voler que el testament musical de Montserrat Figueras vingués en la forma del darrer volum (discos més llibre) de culte del segell AliaVox i amb el suggestiu nom de *Mare Nostrum*. Un nom, aquest, que al·ludeix al mar Mediterrani (mar entre terres), i que en la seva forma primigènia (la que dona el títol del dit volum) es refereix al mar nostre amb què els romans van batejar el mar que dominaven després de les guerres púniques. Però "mare nostrum", encara que sigui només fonèticament, sona també a "mare nostra", un apel·latiu familiar que, ara que Montserrat Figueras ha passat a existir en absència, o en essència, adquireix una dimensió particular. La singularitat de la seva veu, l'adaptació a un repertori cada cop més eclèctic, intercultural, original, i, sens dubte, lluny de qualsevol referència similar, han fet que la veu de Figueras i l'estil musical que van forjar amb la seva inseparable parella, Jordi Savall, siguin avui dia també una mica "nostres".

En l'afany de reivindicar un ecumenisme cultural i particularment musical, en aquest volum se'ns ofereix un diàleg entre les músiques cristianes, musulmanes i jueves al voltant del Mediterrani. Hi ha, doncs, una distribució equilibrada de cançons provinents de diferents tradicions: set d'origen araboturc, set jueves, set cristianes i set sefardites (que es distingeixen per l'efecte que va tenir la itinerància d'aquesta comunitat arreu del Mare Nostrum). Amb la sempre curiosa dedicació musical d'Hespèrion XXI i les veus destacades de la ja esmentada Montserrat Figueras i el cantant israelià Lior Elmalch, Jordi Savall conjuga un seguit d'ingredients auditius que es complementen amb els interessants articles i versos recollits en el volum publicat en deu idiomes diferents. **PER M. C. P.**



Andreas Scholl

Cantatas J. S. Bach

Junko Tamaka. Michael Feyfar. Raitis Grigalis. Kammerorchester Basel. Julia Schröder, direcció. DECCA. 2011

El contratenor alemany Andreas Scholl s'endinsa en aquest nou disc en el món de les *Cantates* de Johann Sebastian Bach. Després de diverses i originals intervencions en l'àmbit operístic de l'època dels *castrati*, Scholl posa al servei d'algunes de les pàgines més inspirades del cantor de Leipzig la seva veu rodona, vellutada i un control del *legato* exquisit.

Entre les *Cantates* que conté aquest volum, hi apareixen la coneguda BWV 82 "*Ich habe genug*" –amb àries tan inspirades com "*Schlummert ein, ihr matten Augen*" i "*Ich freue mich auf meinen Tod*"–, "*Schlage doch, gewünschte Stunde*" de la *Cantata* BWV 53 o la BWV 169 "*Gott soll allein mein Herze haben*", que comença amb una simfonia prou coneguda en el repertori bachià i demana la intervenció de quatre solistes en el coral final "*Du süsse Liebe, schenk uns deine Gunst*", aquí uns correctes Junko Tamako (soprano), Michael Feyfar (tenor) i Raitis Grigalis (baix). Però aquest disc no destaca només per la deliciosa veu del contratenor, sinó que en la Kammerorchester Basel el cantant té un aliat imprescindible per a l'èxit de l'empresa. Sota la direcció de Julia Schröder, l'orquestra de cambra especialitzada en interpretació històrica excel·leix tant en els números instrumentals –la simfonia ja esmentada i la de la cantata BWV 150– com en els números de cambra amb el cantant. Aquest disc no és cap novetat pel que fa a l'originalitat del programa, però si són amants de la música antiga interpretada amb exquisidesa, aquí tenen, sens dubte, una bona molt bona proposta. **PER M. C. P.**



P. I. Txaikovski.

Pique Dame

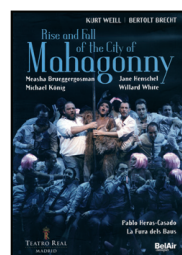
M. Didik. L. Atanelli. L. Tézier.
E. Podlés. E. Magee. E. Zarembo.
Dir.: M. Boder. Dir. esc.: G. Deflo.
OPUS ARTE. 2 DVD. 2011

seus perfils vocals amb intervencions brillants. I què cal dir d'una Dama de Piques que en Ewa Podlés adquireix encara un perfil més misteriós i tràgic. Suficient Emily Magee com a Lisa –de poc caràcter– i tot un luxe Elena Zarembo en el rol de Pauline. Els nombrosos secundaris, com sempre, molt ben triats, i el cor del Liceu per Intermezzo, llueix, així com també ho fa l'Escolania de Montserrat, amb el so arrodonit que els caracteritza. Michael Boder concorda amb resultats irregulars l'Orquestra del Liceu, que sona prou bé. **PER M. C. P.**

Arriba en DVD una de les produccions estel·lars de la temporada 2010-11 del Teatro Real: l'òpera de Kurt Weill i Bertolt Brecht *Rise and Fall of the City of Mahagonny*, amb direcció musical del jove Pablo Heras-Casado i posada en escena de Carlus Padrissa i Àlex Ollé, de La Fura dels Baus.

Padrissa i Ollé aposten per un d'aquells muntatges que, tot i canviar la localització de la història, no en tergiversa el sentit, tot afegint-hi, en canvi, valor, profunditat i vigència. Si el llibret escrit per Brecht parla de la fundació en ple desert de la ciutat del joc i el vici (una espècie de Las Vegas *avant la lettre*: el joc es legalitza als EUA el 1931 i l'òpera s'estrenà a Alemanya el 1930), Padrissa i Ollé decideixen fundar el seu peculiar Mahagonny sobre un abocador. Un abocador sobre el qual es disposen tires de gespa artificial per jugar al golf (la porqueria, sota la catifa!), en una lectura que sembla remetre directament a la desfeta de l'Estat del benestar i a la manca d'escrúpols dels administradors del diner, que és la mesura de tot.

A causa de la història d'amor prescriptiva, l'òpera té dos protagonistes clau: Jenny (interpretada esplèndidament per la voluptuosa soprano canadenca Measha Brueggergosman) i Jimmy (un molt ben caracteritzat Michael König, com a poca-pena entre rude, simple i de bon cor). Però que hi hagi un duet amorós que ens manté amb l'ai al cor fins al final no obsta perquè l'obra (que és magnífica, i tan modernista com moderna) sigui enormement coral. I és en el repartiment on –a banda de la proposta escènica– radica un altre dels punts forts d'aquesta producció: Jane Henschel és una genial Begbick amb tocs de cinisme vocal i gestual de tota una Cruela DeVil, Willard White és un sever i imponent Trinity Moses, John Easterlin presta no sols la seva veu límpida sinó una vis còmica fabulosa al col·lega Jack... I des del fossat, amb la bona direcció de Pablo Heras-Casado, l'Orquestra del Teatro Real defensa la partitura amb bon tremp. Per això, si no coneixen l'òpera, aquesta és una molt bona producció per acostar-s'hi; i si la coneixen, paga la pena veure-la amb aquestes condicions. Llàstima que el DVD no tingui extres! **PER J. B. P.**



K. Weill. B. Brecht

Rise and Fall of the City of Mahagonny

M. Brueggergosman, M. König,
W. White. Dir.: P. Heras-Casado.
Dir. esc.: La Fura dels Baus.
Bel-Air Classiques, 2011.



Amilcare Ponchielli.

La Gioconda

D. Voigt, E. Podlés, C. Colombara.
Dir.: D. Callegari. Dir. esc.: P.
L. Pizzi. Arthaus Musik. 2 DVD.

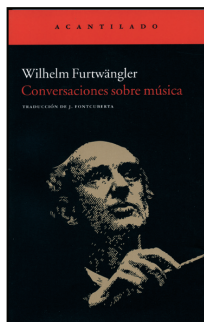
ser només –i no és poc– la possibilitat, poc sovintejada, de gaudir de l'espectacle amb els subtítols en català –a més d'uns altres cinc idiomes. **PER A. T.**

Trobaríem no pocs melòmans per als qui l'atractiu d'un títol d'òpera va en funció del nombre d'àries cèlebres que conté. Per a tots ells, doncs, *La Gioconda* de Ponchielli no s'hauria de comptar, ni de lluny, entre els més populars del gènere. Amb permís de la romança de tenor "Cielo e terra" i del dramàtic solo de la soprano "Suicidio!", el fragment pel qual l'òpera ha passat a la història –si és que cal destacar-ne algun per damunt de la resta– és la Dansa de les Hores, una de les pàgines de ballet més reeixides del repertori operístic.

Tot plegat queda recollit en aquesta edició audiovisual que posa a l'abast dels mercats internacionals una producció del nostre Liceu –en col·laboració amb el Teatro Real de Madrid i l'Arena de Verona–, que els abonats del teatre deuen recordar com un dels plats forts dels últims anys.

La temporada 2005-06, l'escenari de La Rambla va encetar temporada amb aquesta *Gioconda* de dramaturgia sumptuosa i espectacular, que la direcció de Pier Luigi Pizzi va transformar en una festa per a la vista i Daniele Callegari en un regal per a l'oïda. És clar que el punt de partida era immillorable: un repartiment vocal en què les veus de Deborah Voigt, Ewa Podlés i Carlo Colombara van brillar amb llum pròpia, i els noms d'Àngel Corella i Letizia Giuliani com a ballarins principals. Poc més cal afegir per classificar aquest exemple de *grand opéra* italianitzada entre els imprescindibles de qualsevol videoteca musical: pot-

Llibres Últimes novetats



Conversaciones sobre música

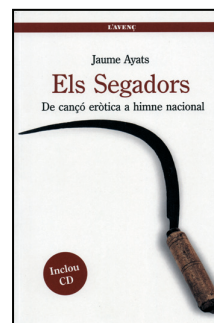
Wilhelm Furtwängler
Traducció: J. Fontcuberta
Acanalado, Barcelona, 2011.
112 pàg.

Llegir avui les interessants converses que mantingué Walter Abendroth amb el director germànic Wilhelm Furtwängler fa més de 70 anys, no és tan sols un exercici d'endinsament en la història de la música del segle xx i en la personalitat d'aquest gran músic, sinó que les seves reflexions aporten interessants punts de vista sobre el present. Ara que la unitat europea s'ha posat en entredit, llegir frases com *"la música, al parecer la más irreal de las artes, nos ofrece, más que cualquier otra, la prueba más profunda y definitiva de que «Europa» no es una manía, ni la invención de un cerebro ocioso"* (pàg. 64), dóna encara més arguments per creure que no s'ha anat pel bon camí amb la mercantilització de tot plegat. O, tenint en compte l'enlluernament que produeix la superdotació tècnica d'alguns instrumentistes d'avui, és un toc d'atenció llegir que *"estamos hipnotizados con los problemas de la «técnica». [...] Tanto si se trata de tocar el piano como de esquiar, hoy día estamos en condiciones de obtener resultados mucho mejores [...] que hace unas décadas. El mal es que, al contrario de los esquiadores, los artistas no han mejorado, sino empeorado, en lo referente al punto decisivo, a saber, la capacidad de expresión artística inmediata"* (pàg. 61). O, just quan la cultura i l'entreteniment tenen una relació més problemàtica que mai arran de la situació econòmica, resulta no menys interessant llegir que existeix un *"creciente vaciado de la esencia y del alma del arte, el cual, para sorpresa general, parece volverse más superfluo"* (pàg. 61).

A banda de la possibilitat d'aquesta lectura moderna del text, tant l'estil i el rerefons filosòfic idealista com els comentaris sobre el paper del públic o sobre la música atonal (Déu n'hi do!) són molt fills del seu temps. Però el text també és ple d'interessantíssimes reflexions intemporals, quan parla d'obres, autors i qüestions musicals diverses. Algunes de les quals (com la definició de *rubato* com *"una relajación temporal del ritmo bajo el impulso de la emoción"*, pàg. 58) esdevenen, per la seva essencialitat, perles immarcescibles. És una sort que Acanalado ens faciliti l'accés, en castellà, a les idees d'aquest gran músic. Un bon regal per a Sant Jordi... **PER JOSEP BARCONS PALAU**

Conèixer els orígens de la cultura d'un poble, en aquest cas del nostre, el català, resulta molt útil per entendre'n, també, el caràcter i les particularitats. I també pot dur sorpreses..., com les que ens desvetlla el músic i etnomusicòleg Jaume Ayats en el seu interessantíssim llibre *Els Segadors. De cançó eròtica a himne nacional*, que ens permet descobrir les curioses caramboles que han portat a fer d'una cançó de connotacions eròtiques que cantaven els segadors ja al segle XVIII, l'himne nacional de Catalunya. La casuística de la transmissió oral va voler que aquella cançó eròtica que els segadors cantaven per acompanyar –i desfogar-se– durant les llargues jornades de sega sota el sol, a cop de falç i sota el jou dels amos de les terres, es transformés l'any 1640 en el crit de combat de la també coneguda com a Guerra dels Segadors. El compositor Francesc Alió, a finals de segle XIX, recollí la lletra de guerra que cantava la mare de Jacint Verdaguer amb la melodia de la cançó eròtica que recordava el canonge Jaume Collell. Amb el sorgiment dels cors de Clavé, la cançó comença a prendre vida ja amb la seva lletra actual, escrita per Emili Guanyavents i, finalment, esdevé himne de Catalunya reconegut pel Parlament de Catalunya l'any 1993.

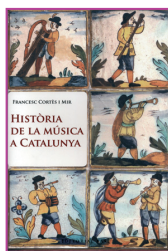
Una nació com Catalunya no podia tenir una casuística senzilla al voltant del seu himne nacional. Això és el que ens descobreix Ayats en el seu magnífic llibre, de lectura àgil, que es complementa amb un disc amb diverses versions de l'himne, des de la improvisació jazzística, al techno, els ritmes llatins i, és clar, les més tradicionals, per a cor i orquestra, o cor i cobla. Un llibre i enregistrament que demostra que un himne, com una nació, està viu quan és conegut, usat, revisat i manipulat pels seus membres. Aquest és el cas, sens dubte, d'*Els Segadors*, sotmès a la petjada dels més de tres-cents anys de vida i del qual ara, per fi, coneixem l'origen. **PER MERCEDES CONDE PONS**



Els Segadors.

De cançó eròtica a himne nacional.

Jaume Ayats.
L'Avenç. 253 pàg. + CD.
Barcelona, 2011.



Història de la música a Catalunya

Francesc Cortès i Mir
Editorial Base. Barcelona,
Març 2011

Una història per a tots els públics. Aquest és el punt de partida d'*Història de la música a Catalunya*. Es tracta d'una lectura àgil i alhora metòdica que ofereix un recorregut lineal per la música produïda a casa nostra. No parlem d'un llibre per a especialistes, ja que no té intenció enciclopèdica. De fet, seria impossible amb els marges marcats: des de la formació de la Corona d'Aragó fins als nostres dies. El que hom trobarà en aquest llibre, el primer que signa en solitari el musicòleg Francesc Cortès, és una visió global, rigorosa i amb voluntat divulgativa.

Història de la música a Catalunya recull el que cal, els autors, les obres, les institucions... i les realitats sonores que han contribuït a la definició de la identitat catalana, tot reiterant el paper nuclear de la música en la nostra societat. Com el títol indica, és una història de la música sense cap més adjectiu, que inclou tots els tipus de música que han tingut una importància cabdal per a Catalunya. Distribuïts en sis blocs, Cortès hi atorga pràcticament el mateix espai a cadascun dels períodes històrics. Cal destacar l'apartat "Música catalana en temps dels Àustries i els Borbons", que conté nombrosos fragments del que es cantava en aquell moment, un apunt il·lustratiu sempre d'agrair. El llibre també inclou un esquema cronològic al final que ajuda, encara més, a estructurar la nostra història musical. El que pretén Francesc Cortès amb la seva *Història de la música a Catalunya* és interessar el lector pel patrimoni musical català. I així ho aconsegueix. **PER IRENE DESUMBILA**

COL·LECCIÓ PRIVADA

COORDINAT PER VÍCTOR GARCÍA DE GOMAR

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.

Bill Viola

'CANTUS' D'ARVO PÄRT



© Antoni Tapies Barba / Fundació Antoni Tapies

Bon amic des de l'any 2007, Bill Viola, a més de ser reconegut arreu com el pare del videoart és un dels artistes plàstics més influents del món. Proper al budisme, la seva obra reflexiona sobre la mística i la transcendència. Les seves cintes de càmera lenta en alta definició són retaules en moviment en què l'aigua és el fluid sobre el qual un cos canvia d'estat anant de la vida a la mort o de la inactivitat al color de l'existència.

Amb obra penjada als museus i les institucions artístiques més importants del món, Viola té enormes coneixements sobre filosofia, iconografia, els tractats antics de pintura i representació, i la música religiosa de tots els temps.

El disc que hauríem triat tots dos, juntament amb la seva dona Kira, seria el recital a Londres

de ragas del genial Harisprasad Chaurasia, intèrpret de bansuri (flauta de bambú de l'Índia), però com que ha de ser de música clàssica, proposa el *Cantus* (a la memòria de Benjamin Britten) d'Arvo Pärt en la versió de l'Stattsorchester Stuttgart per a ECM.

“Comença del no res –del silenci– i a partir del tènue so d'una campana va incrementant el volum gradualment. Per a mi representa i emula el cicle de la vida i la mort. Creix d'una petita i invisible llavor com nosaltres i viatja fent-se una forma més rica i complexa fins que sobtadament i per atzar s'atura. Cessa en la seva existència. Aquesta és una de les més belles exposicions sobre la condició humana.”

Sempre humil, senzill i proper ens parla del seu

gust pel minimalisme, la fragilitat de l'home, i el *vanitas*.

Davant de la *Passió segons sant Mateu* de Bach en la versió de Herreweghe, gaudirem d'*Emergence* i *Departing Angel*. Una genial música emmarcada per aquestes dues cintes farà d'aquesta nit d'abril al Palau un ritual artístic, una cerimònia estètica de grans proporcions.



Philippe Herreweghe

'NARCISSO SPECULANDO' DE MALA PUNICA I PEDRO MEMELSDORFF



Michiel Hendrickx

Un digne colofó als 400 anys de la mort de Tomás Luis de Victoria: el seu *Officium defunctorum* amb el Collegium Vocale i Philippe Herreweghe ressonant a la pedra gòtica de la catedral de Girona. La seva és una lectura íntima, que ressalta el text i aprofundeix en les emocions. Després de poc més d'una hora excepcional descansen amb el mestre parlant de música i projectes.

Amb un esperit romàntic, una visió analítica que tracta d'arribar a l'interior de les coses i una certa tendència a la depressió m'explica que sent jove a Itàlia i sota la llum de la lluna no podia pensar en res més “alegre” que l'*Abschied* (el comiat) del *Cant de la terra* de Mahler. Potser és per això que el pietisme de Bach i, en general, la

música religiosa li queden tan bé.

Es despulla parlant del seu progressiu abandó del món artificial de l'òpera per concentrar-se en obres en què pugui mostrar els sentiments més profunds i s'emociona parlant de la seva actual bogeria per la *Cinquena Simfonia* de Bruckner.

Arriba el moment de triar el disc. La resposta immediata: qualsevol disc de Georges Brassens, el *chansonnier*. Descartat perquè no s'ajusta al plantejament del gènere clàssic d'aquesta secció, torna a disparar ràpidament per destacar el celebrat *Narcisso Speculando* de Mala Punica i Pedro Memelsdorff (un exquisit recull de madrigals florentins de finals del segle XIV i principis del XV). Una mica més tard, també vol compartir

amb nosaltres una altra recomanació: la delicadesa de l'obra de Froberger en els dits de Gustav Leonhardt.

En les seves interpretacions, en els seus gustos i en la seva vida, Herreweghe és un autèntic orfebre. Un home que elabora un discurs musical emocionant des les profunditats de l'ànima.



Catalunya Música Transmissions en directe

Les transmissions de Catalunya Música de març i abril ens duran per camins de tonalitats gèlides i llòbregues cap a ambients més càlids i plens de llum. Com sol ser habitual, l'òpera tindrà un paper destacat en aquesta transformació paisatgística. Amb tres produccions fetes a casa nostra, *La Bohème* de Puccini i *La flauta màgica* de Mozart –amb Pablo González i l'OBC al fosat– des del Liceu i *Aida* de Verdi des de Sabadell. Des del Metropolitan de Nova York: *Khovantxina* de Mussorgski dirigida per Kirill Petrenko, *L'elisir d'amore* de Donizetti amb Diana Damrau i Juan Diego Flórez i, per escalfar motors de l'aniversari Wagner el 2013, *Siegfried* i *La valquíria*, amb un repartiment amb veus tan destacades com les de Jonas Kaufmann, Gary Lehmann, Eva-Maria Westbroek, Hans-Peter König, Bryn Terfel o Deborah Voigt, entre d'altres.

En la temporada de l'OBC, el retorn esperat del director Josep Pons, amb la *Vuitena* de Xostakóvitx i una obra colorista i sorprenent de Benet Casablanca dedicada a un quadre del pintor Paul Klee, estrenada el 2007. Les dues segones simfonies de Beethoven i Brahms amb l'OBC i Pablo González sonaran en directe des de l'Auditori, però no seran les úniques: des de Hannover escoltarem la *Simfonia núm. 2 per a piano i orquestra*, “*The Age of Anxiety*” de Leonard Bernstein, amb Makoto Ozone, l'Orquestra Simfònica de l'NDR i Eiji Oue. Des de la Temporada de l'Orquestra de la Ràdio Sueca, la *Simfonia núm. 2*, “*Resurrecció*” de Gustav Mahler, amb les veus de Miah Persson, Katarina Karnéus, i la *Simfonia núm. 2* del compositor anglès Edward Elgar, que compartirà programa amb

el *Concert per a piano i orquestra núm. 27* de Mozart a càrrec de la portuguesa Maria João Pires, totes dues propostes simfòniques dirigides pel jove director britànic Daniel Harding, titular de la formació.

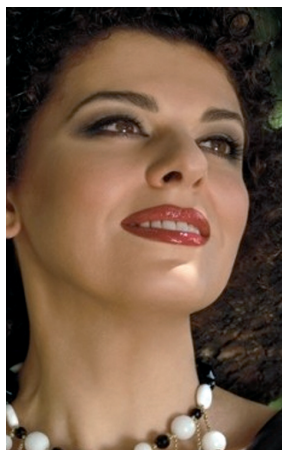
De nou a l'Auditori de Barcelona, l'OBC acompanyarà la pianista catalana Alba Ventura amb una joia del repertori pianístic: el *Concert per a piano en Sol* de Ravel sota la batuta de Howard Griffiths, a qui pocs dies abans haurem tingut ocasió de sentir dirigint l'arpista Xavier de Maistre i els músics de l'Orquestra de la Suïssa Italiana amb un programa Haydn, Dohnányi i Debussy.

Per Setmana Santa gaudirem d'una de les propostes més innovadores de la temporada de Palau 100, una celebració estètica de fusió que connectarà la música de Bach i les arts plàstiques de Bill Viola. Un nou plantejament per a una *Passió segons sant Mateu* de luxe a càrrec del Cor i l'Orquestra del Collegium Vocale de Gant dirigits per Philippe Herreweghe al Palau de la Música Catalana.

I per acabar destaquem dos concerts excepcionals de la Temporada de Ràdio França, el primer amb el talent desbordant del jove director veneçolà Gustavo Dudamel i l'Orquestra Nacional de França, amb un programa dedicat exclusivament al simfonisme brahmisià. El segon, protagonitzat per Anne Sophie Mutter, que enguany celebra 35 anys de carrera, amb els aires populars i l'expressivitat melòdica del *Concert per a violí* de Dvořák al costat de Kurt Masur.

DIJOUS, 1 DE MARÇ

Inici: 20.00 h
GRAN TEATRE DEL LICEU.
TEMPORADA 2011-12
Giacomo Puccini: *La Bohème*, òpera en quatre actes. **Fiorenza Cedolins**, soprano. Ramón Vargas, tenor. Christopher Maltman, baríton. Gabriel Bermúdez, baríton. Ainhoa Arteta, soprano. Carlo Colombara, baix. Valeriano Lanchas, baix. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Víctor Pablo Pérez. (170m)



DIVENDRES, 2 DE MARÇ

Inici: 21.00 h
TEATRE-AUDITORI SANT CUGAT DEL VALLÈS.
TEMPORADA AMICS ÒPERA DE SABADELL, 2011-12
Giuseppe Verdi: *Aida*, òpera en quatre actes. Yannick-Muriel Noah, soprano. Ji Myung

Hoon, tenor. Sanya Anastasia, mezzosoprano. Ismael Pons, baríton. Ivan García, baix. Marc Pujol, baix. Eugènia Montenegro, soprano. Albert Deprius, tenor. Cor Amics de l'Òpera de Sabadell. Orquestra Simfònica del Vallès. Dir.: Elio Orciuolo. (160m)

DIUMENGE, 4 DE MARÇ

Inici: 11.00 h
AUDITORI DE BARCELONA.
TEMPORADA OBC, 2011-12
Benet Casablanca: *Alter Klang, impromptu per a orquestra a partir de Klee*. Dmitri Xostakóvitx: *Simfonia núm. 8, en Do m, op. 65*. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Josep Pons. (90m)

DIVENDRES, 9 DE MARÇ

Inici: 20.30 h
AUDITORIUM STELIO MOLO DE LUGANO.
TEMPORADA ORQUESTRA DE LA SUÏSSA DE PARLA ITALIANA, 2011-12
Franz Joseph Haydn: obertura de l'òpera *L'isola disabitata*, *Hob. 1a:13*. Ernő Dohnányi: *Concertino per a arpa i orquestra, op. 45*. Claude Debussy: *Dues danses per a arpa i orquestra de corda*. Franz Joseph Haydn: *Simfonia núm. 48 en Do, Hob. 1:48*, “*Maria Teresa*”. Xavier de Maistre, arpa. Orquestra de la Suïssa de Parla Italiana. Dir.: Howard Griffiths. (90m)

DIUMENGE, 11 DE MARÇ

Inici: 11.00 h
AUDITORI DE BARCELONA.
TEMPORADA OBC, 2011-12
Ludwig van Beethoven: *Simfonia núm. 2 en Re, op. 36*. Johannes Brahms: *Simfonia núm. 2 en Re, op. 73*. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Pablo González. (90m)

DIVENDRES, 16 DE MARÇ

Inici: 20.05 h
GRAN AUDITORI ANTIGA ÒPERA DE FRANKFURT.
TEMPORADA ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO DE FRANKFURT, 2011-12
Maurice Ravel: suite del ballet *Daphnis et Chloé*. John Corigliano: *Conjurer, concert per a percussió i orquestra de corda*. Serguei Prokófiev: suite del ballet *Romeu i Julieta*, *op. 64*. Martin Grubinger, percussió. Orquestra Simfònica de la Ràdio de Frankfurt. Dir.: Diego Matheuz. (100m)

DISSABTE, 17 DE MARÇ

Inici: 18.00 h
ÒPERA DE NOVA YORK.
TEMPORADA DEL MET, 2011-12
Modest Mussorgski: *Khovantxina*, òpera en cinc actes. Anatoli Kotstxerga, baix. Misha Didyk, tenor. Vladimir Galouzine, tenor. Ildar Abdrazakov, baix. George Gagnidze, baix baríton. Olga Borodina, mezzosoprano.

Maria Gavrilova, soprano. Wendy Bryn Harmer, soprano. David Crawford, baix. Mark Schowalter, tenor. Michael Todd Simpson, tenor. Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: Kirill Petrenko. (190m)

DIUMENGE, 18 DE MARÇ

Inici: 11.00 h
AUDITORI DE BARCELONA.
TEMPORADA OBC, 2011-12
Ferran Sor: suite del ballet *Cendrillon*. Maurice Ravel: *Concert per a piano i orquestra en Sol*. Wolfgang Amadeus Mozart: *Simfonia núm. 36 en Do, K. 425*, “*Linz*”. **Alba Ventura**, piano. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Howard Griffiths. (90m)



DIVENDRES, 23 DE MARÇ

Inici: 20.00 h
GRAND STUDIO DE LA RÀDIO DEL NORD D'ALEMANYA DE HANNOVER.
 TEMPORADA ORQUESTRA FILHARMÒNICA DE LA RÀDIO DEL NORD D'ALEMANYA, 2011-12
 Leonard Bernstein: **Simfonia núm. 2 per a piano i orquestra**, "The Age of Anxiety". Anton Bruckner: **Simfonia núm. 9, en Re m.** Makoto Ozone, piano. Orquestra Filharmònica de la Ràdio del Nord d'Alemanya (NDR). Dir.: Eiji Oue. (90m)

DIMECRES, 28 DE MARÇ

Inici: 20.00 h
TEATRE CAMPS ELISIS DE PARÍS. TEMPORADA RÀDIO FRANÇA, 2011-12
 Gabriel Fauré: **Pelléas et Mélisande**, música incidental, op. 80. Camille Saint-Saëns: **Concert per a violoncel i orquestra núm. 1 en La m, op. 33.** Claude Debussy: **Jeux**, poema dansat. Maurice Ravel: **Daphnis et Chloé**, suite núm. 2. Antonio Meneses, violoncel. Orquestra Nacional de França. Dir.: **Daniele Gatti.** (95m)

**DIJOURS, 29 DE MARÇ**

Inici: 20.30 h
AUDITORIUM STELIO MOLO DE LUGANO.
 TEMPORADA ORQUESTRA DE LA SUÏSSA DE PARLA ITALIANA, 2011-12
 Franz Liszt: **Malédiction, per a piano i orquestra de corda S. 145.** Sándor Veress: **Homenatge a Paul Klee**, fantasia per a dos pianos i orquestra de corda. Ludwig van Beethoven: **Simfonia núm. 3 en Mi b, op. 55, "Heroica".** Cristina Barbuti, piano. Orquestra de la Suïssa de Parla

Italiana. Alexander Lonquich, piano i direcció. (90m)

DIVENDRES, 30 DE MARÇ

Inici: 19.30 h
BERWALDHALLEN D'ESTOCOLM. TEMPORADA ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO SUECA, 2011-12
 Gustav Mahler: **Simfonia núm. 2 en Do m, "Resurrecció".** Miah Persson, soprano. Katarina Karnéus, mezzosoprano. Cor de la Ràdio Sueca. Orquestra Simfònica de la Ràdio Sueca. Dir.: Daniel Harding. (70m)

DISSABTE, 31 DE MARÇ

Inici: 19.00 h
ÒPERA DE NOVA YORK. TEMPORADA DEL MET, 2011-12
 Gaetano Donizetti: **L'elisir d'amore, melodramma giocoso** en dos actes. Diana Damrau, soprano. Juan Diego Flórez, tenor. Mariusz Kwiecień, baríton. Alessandro Corbelli, baix. Layla Claire, soprano. Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: Donato Renzetti. (134m)

DIMECRES, 4 D'ABRIL

Inici: 20.00 h
PALAU DE LA MÚSICA CATALANA. PALAU 100
 Johann Sebastian Bach: **Passió segons sant Mateu, BWV 244.** Mark Padmore, tenor (Evangelista). Michael Nagy, baix (Jesús). Julia Doyle, soprano. Grace Davidson, soprano. Damien Guillon, contratenor. Robin Blaze, contratenor. Thomas Hobbs, tenor. Hans Jörg Mammel, tenor. Peter Kooij, baix. Stephan MacLeod, baix. Cor i Orquestra del Collegium Vocale de Gant. Dir.: Philippe Herreweghe. (160m)

DIVENDRES, 13 D'ABRIL

Inici: 20.00 h
SALA PLEYEL DE PARÍS. TEMPORADA DE RÀDIO FRANÇA, 2011-12
 Johannes Brahms: **Simfonia núm. 3 en Fa, op. 90.** **Simfonia núm. 1 en Do m, op. 68.** Orquestra Filharmònica de Ràdio França. Dir.: Gustavo Dudamel. (96m)

DIUMENGE, 15 D'ABRIL

Inici: 11.00 h
AUDITORI DE BARCELONA. TEMPORADA OBC, 2011-12
 Xavier Montsalvatge: **Sortilegis per a orquestra.** Johannes

Brahms: **Concert per a violí i orquestra en Re, op. 77.** Edward Elgar: variacions sobre un tema original **Enigma, op. 36.** Midori, violí. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Vassili Petrenko. (90m)

DIJOURS, 19 D'ABRIL

Inici: 20.00 h
TEATRE CAMPS ELISIS DE PARÍS. TEMPORADA RÀDIO FRANÇA, 2011-12
 Antonín Dvořák: **Concert per a violí i orquestra en La m, op. 53.** Franz Schubert: **Simfonia núm. 9 en Do, D 944, "la Gran".** **Anne-Sophie Mutter,** violí. Orquestra Nacional de França. Dir.: Kurt Masur. (90m)

**DIVENDRES, 20 D'ABRIL**

Inici: 19.30 h
BERWALDHALLEN D'ESTOCOLM. TEMPORADA ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO SUECA, 2011-12
 Andrea Tarrodi: obra d'estrena. Wolfgang Amadeus Mozart: **Concert per a piano i orquestra núm. 27 en Si b, K. 595.** Edward Elgar: **Simfonia núm. 2 en Mi b, op. 63.** Maria João Pires, piano. Orquestra Simfònica de la Ràdio Sueca. Dir.: Daniel Harding. (97m)

DISSABTE, 21 D'ABRIL

Inici: 17.00 h
ÒPERA DE NOVA YORK. TEMPORADA DEL MET, 2011-12
 Richard Wagner: **Siegfried**, òpera en tres actes. Lehmann, tenor. Gerhard Siegel, tenor. Bryn Terfel, baix baríton. Eric Owens, baríton. Hans-Peter König, baix. Erin Morley, soprano. Patricia Bardon, contralt. Deborah Voigt, soprano. Cor i Orquestra de

l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: James Levine. (300m)

DIJOURS, 26 D'ABRIL

Inici: 20.00 h
GRAN TEATRE DEL LICEU. TEMPORADA 2011-12
 Wolfgang Amadeus Mozart: **Die Zauberflöte** (La flauta màgica), *singspiel* en dos actes. Pavol Breslik, Susanna Phillips, Joan Martín-Royo, Georg Zeppenfeld, Albina Xagimuratova, Tobias Schabel i Vicenç Esteve. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Pablo González. (170m)

DISSABTE, 28 D'ABRIL

Inici: 17.00 h
ÒPERA DE NOVA YORK. TEMPORADA DEL MET, 2011-12
 Richard Wagner: **Die Walküre** (La valquíria), òpera en tres actes. Jonas Kaufmann, tenor. Eva-Maria Westbroek, soprano. Hans-Peter König, baix. Bryn Terfel, baix baríton. Stephanie Blythe, mezzosoprano. Katarina Dalayman, soprano. Kelly Cae Hogan, soprano. Wendy Bryn Harmer, soprano. Marjorie Elinor Dix, mezzosoprano. Mary Phillips, contralt. Molly Fillmore, soprano. Eve Gigliotti, mezzosoprano. Mary Ann McCormick, mezzosoprano. Lindsay Ammann, mezzosoprano. Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: James Levine. (245m)

DIUMENGE, 29 D'ABRIL

Inici: 11.00 h
AUDITORI DE BARCELONA. TEMPORADA OBC, 2011-12
 Richard Wagner: fragments simfònics a l'entorn de l'òpera **Parsifal.** Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Dir.: **Josep Pons.** (90m)



Catalunya Música Transmissions en directe

NanoHi-fi, un compacte de nivell

PER JORDI MARTÍNEZ



La indústria de l'electrònica de consum tendeix a aplicar amb molta freqüència tots els avenços en l'àmbit de la nanotecnologia. La utilització dels microcomponents, fa anys, en equips de música va fer canviar l'opinió en relació amb l'electrònica de reproducció del so. Cal destacar en aquest sentit la reducció del preu dels aparells però mantenint una qualitat sonora prou destacable.

NanoHi-fi és una proposta dirigida a un ampli sector de consumidors. Aquest aparell ens permet la reproducció de suports DVD-CD, únicament en un dels dos models existents, en formats DVD, CD, MP4, MP3 i JPEG. També hi podem sintonitzar emissors de ràdio, connectar-hi dispositius a través de la connexió USB i finalment utilitzar un iPod o iPhone com a font de so. Totes aquestes prestacions complementades amb un sistema d'amplificació i un parell de caixes acústiques que poden ser separades de la part central del sistema a mode de minicadena. I per arrodonir la presentació, oferir aquestes prestacions en un espai de 387 x 136 x 154 mm i un pes de 4,2 kg. És a dir, ni dos pams d'ample o, si ho preferiu, un espai aproximat d'una caixa de sabates de mida mitjana. Unes dimensions en sintonia amb la mida de la majoria dels nous habitatges actualment.

Totes aquestes característiques han estat implementades a través de la utilització de dos aspectes tècnics destacables. D'una banda, la utilització d'una amplificació digital i, de l'altra, més destacable, la mida

de les caixes acústiques i la disposició dels altaveus.

L'amplificació digital és el sistema utilitzat per augmentar l'amplitud d'un senyal. És a dir, obtenir un senyal amb tots els paràmetres idèntics a l'origen (l'enregistrament) tret de l'amplitud que representa la intensitat del so. Cal, doncs, tractar un senyal de manera que només en variem un paràmetre: la intensitat.

Alguns en parlem com l'amplificació del futur, atesa la capacitat que té d'augmentar el rendiment energètic en comparació amb sistemes més tradicionals, com la famosa classe A o la més utilitzada AB. Aquesta característica l'habilita com a millor opció per a aparells de dimensions reduïdes. Presenten una resposta considerable en registres greus, per aquest motiu poden ser utilitzats en amplificadors de greus (*subwoofers*). No tot, però, són avantatges i cal destacar com a aspecte no tan positiu la seva menor eficiència en els registres aguts.

Complementant el procés d'amplificació tenim el filtre divisor de freqüències, que és l'encarregat de dividir el senyal per ser enviat als altaveus. Podríem dir que es tracta d'una mena de sedàs que distribueix les diverses freqüències en relació amb les característiques de cada altaveu. L'eficiència d'aquest procés comporta un millor rendiment dels altaveus.

Les caixes acústiques presenten una

capacitat de 2 litres respecte dels 5-25 litres de les caixes mitjanes i dels 50-130 litres de les caixes de peu amb més implantació al mercat. La dimensió ha estat sempre un dels aspectes que s'ha associat amb la possibilitat d'oferir una millor reproducció de les freqüències baixes o greus. Probablement no posarem en dubte aquest principi acústic, prou evident si observem els instruments musicals, però podem observar com utilitzant nous sistemes de disposició dels components podem maximitzar el rendiment d'una determinada mida d'altaveus.

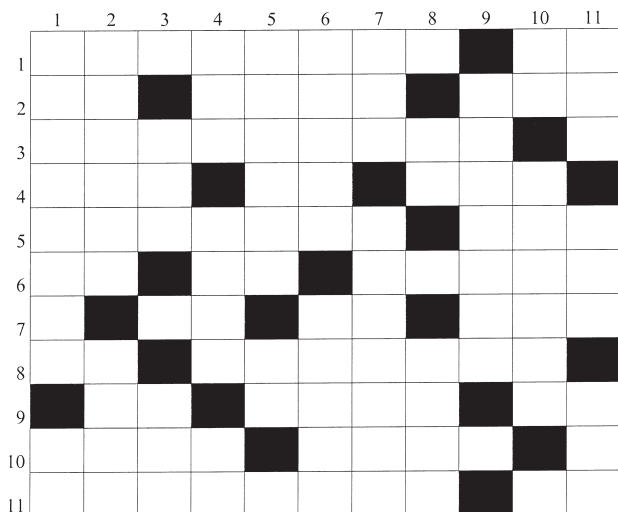
Els dos avenços tecnològics utilitzats en aquest producte són, d'una banda, la utilització d'altaveus oposats i, d'una altra, el sistema XBR (eXtended Bass Radiator). El sistema d'altaveus oposats, denominat Multi-Yoke, va ser patentat i donat a conèixer l'any 2007. L'objectiu de situar dos altaveus en aquesta disposició és poder obtenir una màxima capacitat de pressió sonora. És a dir, més potència amb menys necessitat d'espai. Evidentment, aquesta tècnica també es podria utilitzar en caixes acústiques més grans i incrementar-ne proporcionalment la resposta. El sistema XBR permet reproduir sons greus amb força realitat i sense distorsions. Està basat en la utilització d'un altaveu sense imant ni bobina (només el con). L'aire de l'interior de la caixa acústica, que és un recinte tancat en aquest cas, mou l'altaveu passiu, que radia com si fos un altaveu més. En certa manera, ho podríem comparar al fet que una corda vibri per simpatia. Això es produeix quan fem vibrar una corda i notem que una altra corda afinada en una freqüència propera a la base de la seqüència harmònica del so també vibra sense necessitat d'estimular-la mecànicament.

La presentació del producte és prou reeixida, amb uns acabats prou atractius, fet que permet combinar-ho perfectament en qualsevol entorn actual, atesa la forma i sobrietat de la proposta estètica.

El plantejament realitzat per NanoHi-fi és interessant i basat en la utilització de nous sistemes de reproducció musical. Un bon sistema compacte per escoltar música en entorns audiovisuals. ♦

Música encreuada

PER EDUARD V. PATSI



HORITZONTALS

1. La de Garreta o la de Beethoven? A mig to de Mi.
2. Richard Strauss (compositor). En Nino, compositor d'*Amarcord*, al revés. Aire britànic.
3. Propi del teatre cantat. Do major.
4. Senyora. La teva. Motiu musical propi de les campanes.
5. Gran soprano catalana, mestra de Montserrat Caballé (amb quadrat negre pel mig i el cognom que s'esmuny per l'11 vertical).
6. Eduard Resina (compositor). Olaf Sabater (compositor). Dansi.
7. Aina, Ona o Ana avocàliques. Antoni Català, de Sitges. Hi ha flautes fetes amb aquest metall. Nom de la Voronkova, violinista fincada a Barcelona.
8. El gegant barceloní de tornada. En Franck, gran cantant i actor americà.
9. Lukas Foss (compositor). Instrument metàl·lic de la família del vent fusta. A un to de Do.
10. Ramon (pianista) o Carles (director). Senyora gran addicta a cantar nades. Do.
11. Xuclarà. A mig to de Si.

VERTICALS

1. Part de l'escenari que molts cantants no gosen trepitjar. Crisòtomo Arriaga (compositor).
2. Desagradable i rugosa sensació que la música també és capaç de transmetre. Efecte sobre els humans que la música també pot transmetre.
3. Serpentó. Escola d'Arpistes Nacionals. La major. Part del flabiol.
4. Arriba tard, però no del tot. Els platerets de l'orquestra en fan tot sovint. Lira consonàntica.

5. Inflamació de l'oïda. Igor Stravinsky. Una batuta.
6. Color del maquillatge per a la cantant enamorada. Instrument musical fent la vertical.
7. La música n'és. Títol de l'àlbum de Carlos Santana que inclou temes mítics com *Oye como va* o *Black magic woman*.
8. Cinquanta romans. Pita sense límits. La major. Ram de flors necessari per al Ball de rams.
9. Tocar, una cobla, conjuntament. La major.
10. Paraula a la partitura que indica que ja no cal fer més repeticions. El que hauria de fer el que més desafina de la coral. Re major.
11. Li cal al violinista per tocar. Normalment té 24 hores. Repetició sonora, onora, nora, ora...

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

<www.sidokus.com>

Blowing in the wind (B. Dylan)

Per resoldre el *sidoku* cal posar en cada casella una nota musical (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si), tenint en compte que les set notes musicals han d'aparèixer a cada columna, en cada fila i en cada zona (una zona queda delimitada per vores més gruixudes. Les notes que ja estan posades són pistes que ajuden a completar aquesta particular composició musical. I encara hi ha una altra pista: si s'interpreten les notes que hi ha a les caselles ombrejades (en ordre: d'esquerra a dreta i de dalt a baix) sonen els primers 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	P	A	S	T	O	R	A	L		F	A
2	R	S		A	T	O	R		A	I	R
3	O	P	E	R	I	S	T	I	C		C
4	S	R	A		T	A		T	O	C	
5	C	O	N	X	I	T	A		B	A	D
6	E	R		O	S		B	A	L	L	I
7	N		A	C		O	R		A	L	A
8	I	P		S	I	N	A	T	R	A	
9		L	F		S	A	X	O		R	E
10	C	O	L	L		I	A	I	A		C
11	A	R	A	R	I	P	S	A		D	O

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

<www.sidokus.com>

Blowing in the wind (B. Dylan)

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, Tardes al Palau 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

Allegro



Cat **M**úsica

Intensament clàssics

catmusica.cat



Patrocina Catalunya Música

Barcelona: 101.5 FM, 96.4 FM - Girona: 96.7 FM, 97.1 FM
Camp de Tarragona: 105.4 FM - Lleida: 91.9 FM, 105.6 FM, 95.1 FM
Terres de l'Ebre: 104.9 FM, 102.5 FM
Alt Pirineu i Aran: 88.6 FM, 88.4 FM, 105.5 FM
Catalunya Central: 102.4 FM, 102.2 FM

Grup d'emissores de Catalunya Ràdio

(?)

L'òpera,
més propera que mai.

Amb **Ramon Gener**
en descobriràs
tots els secrets.

Òpera en texans
Cada dimecres, a les 22.40



tv3.cat/33