

REVISTA MUSICAL CATALANIA



Arcadi Volodos

PIANO EN ESSÈNCIA

➤ **L'ARTISTA RESIDENT**
Fórmula d'èxit?

➤ **HÈCTOR PARRA**
Música
calidoscòpica

➤ **EMILI VENDRELL**
El solista
de l'Orfeó Català

DOSSIER: EL FESTIVAL BAYREUTH A BARCELONA

Cor de Cambra del Palau de la Música 2012—2013

**Diumenge,
11 de novembre de 2012**
18.00 h — Petit Palau

Madrigals, *lieder* i *chansons*

Cor de Cambra del Palau del Música
Jordi Armengol, piano
Xavier Puig, director convidat

Madrigals de Brudieu, Vásquez, Marenzio
i Monteverdi.
F. Mendelssohn: *Sechs Lieder*, op. 48
J. Brahms: *Zwei Quartette*, op. 112
I. Pizzetti: *Due composizioni corali*
C. Debussy: *Trois Chansons*

Preu: 13 euros

**Dissabte,
26 de gener de 2013**
19.00 h — Petit Palau

Tres colors mediterranis

Cor de Cambra del Palau de la Música
Feliu Gasull, guitarra
Capella Virelai (Jordi Reguant, director)
Josep Vila i Casañas, director

La València del XVI:
El Fuego ensalada de Mateu Fletxa
La Nova Cançó reversionada:
Arranjaments moderns per cor *a cappella* de Pau
Riba, Lluís Llach, Serrat i Maria del Mar Bonet.
Herències d'Al-Andalus:
Melodies populars del sud de la Península a l'edat
mitjana durant la presència musulmana,
arranjades per Feliu Gasull.

Preu: 13 euros

**Diumenge,
2 de juny de 2013**
19.00 h — Església de Sant Felip Neri

Venècia, Birmingham, Barcelona

Cor de Cambra del Palau de la Música
Josep Vila i Casañas, director

A. & G. Gabrieli: *Motets per a tres cors*
R. Vaughan Williams: *Missa en Sol menor*
J. Guinjoan: *Encara és temps de somiar? Encara* (estrena)
X. Pagès: *Ave Maria*
J. Vila i Casañas: *Salve Regina*
O. Cruixent: *Am Meer*

Preu: 13 euros



Informació i venda d'entrades i abonaments:

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

La imposició a la cultura

La notícia de l'augment de l'IVA del 8% al 21% en determinats sectors de l'economia espanyola, que entra en vigor aquest mes de setembre, sembla haver posat d'acord per primer cop en molt de temps tot el sector cultural, encara que sigui per sumar esforços a fi d'oposar-se a una mesura desproporcionada i que pot ferir de mort un sector ja massa afectat els darrers temps pels vaivens econòmics i polítics.

D'entrada cal parar atenció a quines són les mesures aprovades pel govern de l'Estat espanyol pel que fa a aquest àmbit. Partint dels tres tipus tradicionals en què es classifica la imposició de l'IVA, la mesura implica la pujada següent: el tipus superreduït es manté en el 4%; el tipus reduït, del 8% passa al 10%, i el tipus general, del 18% passa al 21%. Com a tipus superreduït s'entenen els productes de primera necessitat, com el menjar no elaborat, els medicaments, la premsa, els llibres (impresos); com a tipus reduït s'entén la major part dels serveis d'hosteleria, transports, productes sanitaris i alimentació; com a tipus general s'entenen tots els productes i activitats no incloses en els anteriors. La mesura, però, no es limita a aquesta pujada de 2 i 3 punts respecte de l'IVA vigent fins a l'agost, sinó que afegeix una pujada massiva, de 13 punts, en alguns productes i activitats inclosos en el tipus reduït, que passen a formar part del tipus general. La pujada del 13% de l'IVA (del 8% al 21%) en determinats sectors inclou els següents: serveis mixtos d'hosteleria, entrades a espectacles (teatre, circ, cinema, concerts...), serveis prestats per artistes (persones físiques), serveis funeraris, perruqueria, televisió digital, adquisició d'obres d'art, serveis de radiodifusió, flors i plantes ornamentals i gimnasos. Això fa, doncs, que alguns sectors experimentin un increment impositiu que trenca cap possibilitat de fer sostenible la seva activitat.

Però també existeixen excepcions. El govern no ha apujat l'IVA al turisme, en considerar-lo essencial per al manteni-

ment de l'economia del país i, com a conseqüència, ha apujat només un 2% l'IVA a les discoteques, tot considerant-les una activitat pròpia del turisme, que no convé gravar més. El govern espanyol tampoc no ha gravat els toros, presumptament perquè es considera una activitat cultural, i alhora turística.

Per tant, ens trobem que l'ampli sector cultural, que inclou activitats diverses i plurals, és un dels principals afectats d'aquest increment massiu de l'IVA, que condiciona de forma inevitable el desenvolupament futur del sector, com també el dels mateixos usuaris, la societat. Naturalment, la reacció no s'ha fet esperar i, a banda de les manifestacions a peu de carrer, les empreses del sector cultural s'han reunit per intentar fer front comú contra aquestes mesures. Una de les mostres seria la Unión de Asociaciones Empresariales de la Indústria Cultural Española, que aplega més de 4.000 empreses del sector i més de 150.000 llocs de treballs directes, i que està formada per federacions i associacions de sectors com el teatre i la dansa, els productors audiovisuals, els distribuïdors cinematogràfics, els empresaris de cinema, els promotors musicals, els representants tècnics de l'espectacle, els teatres, festivals i temporades líriques, les orquestres simfòniques i els professionals i amics de les arts circenses.

Un cop més la cultura és una de les víctimes més afectades d'un sistema que posa per endavant l'activitat econòmica a l'enriquiment social d'una comunitat i, el que és pitjor encara, que promou amb les seves decisions un retrocés evident en l'evolució cultural –que és també intel·lectual, social i emocional– d'una societat que tornarà –o continuarà– tenint com a únic referent i oferta de consum de cara als estrangers els toros, la paella, la platja i –última moda– les discoteques. Des d'aquestes pàgines ens afegim a l'estupor i la inconformitat respecte d'unes mesures que necessiten rectificació si no volem caure de nou en el tòpic de “*charanga y pandereta*” que tan bé va descriure Antonio Machado.

REVISTA MUSICAL CATALANA



NÚM. 329
SETEMBRE-OCTUBRE 2012
5a ÈPOCA
ANY XXIX
www.revistamusical.cat

PORTADA
Arcadi Volodos

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.

COLLABOREN EN AQUEST NÚMERO

Rafael Argullol, Pere Artís, Josep Barcons, Ricard Bordas, Xavier Cazeneuve, Xavier Cester, Xavier Chavarria, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Ana María Dávila, Miquel Descot, Víctor García de Gomar, Josep Lluís i Falcó, Jordi Maluquer, Jordi Martínez Catalán, Rosa Massagué, Lluís Millet, Joaquim Nogueró, Mònica Pagès i Santacana, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Javier Pérez Senz, Jorge de Persia, David Puertas, Miquel Pujadó, Jaume Radigales, Mila Rodríguez Medina, Albert Torrens, Jaume Tribó, Lluís Trullén i Jordi Urpí.

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

VERSÍO 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.

ACTUALITAT

6 | SIS PUNTS DE VISTA

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



Quartet Casals

16 | REPORTATGE

La residència artística

19 | TALENTS D'AVUI

Marta Mathéu

24 | SÓN NOTÍCIA

28 | L'ÀNIMA DEL SO

La música i l'ofici de lutier



Silvia Lelli

29 | IMPRESCINDIBLE

Daniele Gatti

30 | A PROPÒSIT DE...

Núria Viladot

Columna Música:
15 anys i 300 discos

32 | ARTICLE

Prejudicis

34 | ARTICLE

Festival Womad

36 | COMPÀS LLIURE

Digressions barroques

EN PORTADA



12 | ENTREVISTA

Arcadi Volodos

Piano en essència

DESTACATS



LayetanaOffice

20 | ENTREVISTA

Hèctor Parra

Música calidoscòpica

26 | PATRIMONI

Emili Vendrell

El solista de l'Orfeó Català

38 | DOSSIER

Wagner a Barcelona

UT MUSICA

50 | RECORDEM

51 | 100 ANYS D'RMC

52 | L'EMPREMTA DE...

Isabel Rocha

53 | LIED SENSE PARTITURA

D. H. Lawrence

54 | PAPER D'ASSAIG

Un soldat amb un violí

55 | PANTALLES SONORES

De quin color són els camaleons?

56 | CORRESPONDÈNCIES

Mompou i Gaudí

57 | L'ENCANTADORA

DE FERES

L'espectador imaginari

58 | COS DE PARTITURES

Borja Ramos

Vives ramificacions
artístiques i musicals

60 | CONTES A

LA VORA DEL SO

Des de l'escenari

PUBLICACIONS

62 | DISCOTECA BÀSICA

Richard Wagner

"Tristan und Isolde"

63 | RESSENYES

Discos, DVD, llibres

69 | COL·LECCIÓ PRIVADA

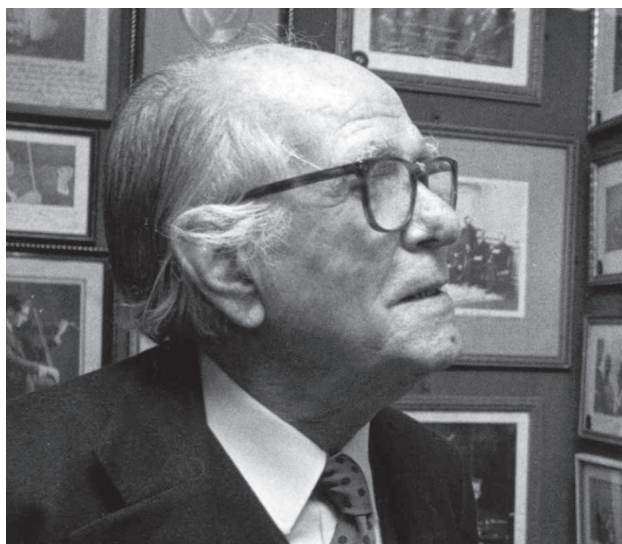
70 | CATALUNYA MÚSICA

72 | TECNOLOGIA

73 | MÚSICA ENCREUADA

Camaleons

PER XAVIER CHAVARRIA



Montsalvatge és una figura curiosa i peculiar: he de confessar que cada vegada que afronto l'estudi o la simple audició de la seva música, o que en repasso la trajectòria vital, o quan llegeixo els seus "papers" o les entrevistes que concedia, m'enduc sorpreses, hi descobreixo aspectes inèdits, una vegada i una altra me l'acabo mirant d'una manera diferent. I veient que fins ara no hi ha hagut cap estudi musicològic aprofundit (més enllà del llibre miscel·lani publicat per Boileau a la col·lecció "Compositors Catalans") ni cap biografia consistent i definitiva (tot just n'acaba de sortir una que promet, la de José Guerrero Martín, a Témenos Ediciones), queda encara més clar que la seva figura es va refent constantment; la imatge que tenim d'ell, de la seva música, de la seva activitat professional, es va redefinint i va adquirint nous matisos. Encara no l'hem momificat.

Montsalvatge, com a músic, però també com a personatge, és esmunyedís: se'n escapa i no l'acabem de tenir controlat del tot. Fa la sensació que encara no el coneixem prou. I no hi ha manera de classificar-lo, es resisteix a les etiquetes perquè és com una mena de camaleó musical, un tastaolletes, estèticament infidel i amb un llenguatge musical que va saltant d'aquí cap allà amb una facilitat enorme i natural. La seva producció passa per mons tan diferents com l'impressionisme, l'atonalisme, el romanticisme, l'expressionisme, el neoclassicisme... Algú va dir que era l'Stravinsky català; de cap manera: ell fugia de l'escàndol, l'enfrontament o la trenca-dissa, i tenia una prodigiosa capacitat d'adaptar-se, d'acomodar-se al món, de nedar sempre amb el corrent a favor, però fent la seva; i si el rus va tenir diverses pàtries, el gironí es bellugava poc de casa i només en tenia una: ell mateix. Montsalvatge és tan seu, és tan específic i intransferible, que fins i tot hem hagut de crear una etiqueta nova, *antillanisme*, per classificar aquell grupet d'obres que va compondre als anys quaranta i cinquanta. Potser era una

forma possibilista de reconvertir el nacionalisme ranci i tronat que imposava el règim.

Si a Toldrà, després de la Guerra Civil, li costa reprendre el fil de la seva inspiració, Mompou continua instal·lat al seu núvol com si res no hagués passat, Gerhard desapareix del país, se'n desentén, i fa un salt endavant cap a l'abisme estètic, Casals fa de Gandhi, els Lamote de Grignon són depurats i obligats a marxar a València a dirigir bandes, i Joaquim Homs es reclou pacientment dins la seva closca d'ascetisme i rigor (tot dit amb admiració i respecte: no devia ser gens fàcil). Montsalvatge s'hi va trobar ben a gust, amb la nova situació, fins al punt d'acabar convertint-se en un referent intel·lectual del moment, amb altaveu en tribunes periodístiques privilegiades i un prestigi merescut i guanyat a pols, premiat amb estrenes, honors i reconeixement. A tots ells els anomenen la "generació sacrificada" o "generació perduda", però és evident que uns es van "perdre" més que d'altres.

Recurrent als tòpics, diríem que és certament un personatge polièdric, amb mil cares, i autor d'una música eclèctica, evasiva, filla d'una època i d'un món aspre, voluble i accelerat. Montsalvatge no genera consens, no presenta una imatge inequívoca, polida ni definitiva: Montsalvatge encara belluga la cua i segur que, des de vés a saber on, ens mira de reüll, amb la cella aixecada i un mig somriure burleta, mig irònic mig solemne. Com la seva música.

Els festivals de música

PER PERE ARTÍS

El mes d'agost passat vam assistir, un cop més, a un fenomen insòlit per no dir suspecte: la proliferació de festivals de música arreu del país, molts amb el qualificatiu d'internacional. Dic insòlit i suspecte perquè no s'adiu amb l'autèntica realitat cultural musical de casa nostra.

Quan les mancances educatives musicals des de parvulari fins a la universitat són tan evidents, resulta summament estrany que cada any en arribar l'estiu tinguin lloc uns festivals que, en tot cas, haurien de ser la culminació de tot un procés previ. Constató que: 1) molt pocs d'aquests festivals estan adherits a l'Associació Europea de Festivals de Música; 2) gairebé cap dels festivals existents amplien la seva funció amb actes complementaris, com ara tallers, col·loquis i/o taules rodones sobre el fet musical; 3) alguns són conseqüència de la promoció d'altres activitats empresarials o lúdiques; 4) tampoc no falten els que s'organitzen per emular el

d'una població veïna; 5) no manquen tampoc aquells en els quals el públic està format per turistes per comptes de la població autòctona. Caldria que alguna instància cultural o governamental supervisés tots aquests muntatges a fi que servissin per al que haurien de servir i no pas dedicats a finalitats que poc o gairebé no res tenen a veure amb l'autèntica cultura musical. La música és una art massa important perquè sigui banalitzada per qui busca el prestigi propi i no pas el servei a la nostra nació. No ens enganyem; tants i tants festivals com existeixen no serveixen en gran majoria a una autèntica i genuïna dimensió cultural.

Benvinguts siguin tots els festivals sempre que siguin dedicats completament a una difusió eficaç i positiva de la música culta, especialment la del nostre país. Perquè si estan ben orientats i dirigits amb idees clares i de qualitat poden ajudar en gran manera a la cultura musical del nostre poble.

TANGENTS

Quan Bayreuth aterrà a Barcelona

PER JORDI MALUQUER



em trobava convalescent al Sanatori del Brull. El Dr. Reventós, en apreciar la força del meu desig, em va donar llicència per baixar a Barcelona a veure dues representacions.

Vaig escollir *Parsifal* i *Tristan*, ja que la *Walküre* no deixava de ser una part d'una tetralogia. Vaig quedar garratibat en veure la qualitat de les veus, de l'orquestra –era la de Bamberg, ja que la del Festival s'agleva només a l'estiu– i dels grans directors musicals. En aquest cas, Joseph Keilberth per al *Parsifal* i Eugen Jochum per al *Tristan*. El segon impacte van ser les escenografies de Wieland Wagner, que jugant amb l'abstracció temporal i la llum facilitava l'ambient adequat perquè lluis amb tota la força el drama integral que plantejava Wagner.

L'esdeveniment, per als wagnerians i per a la cultura general, va ser de primer ordre. Els aparadors de la ciutat s'havien, de cop, tornat wagnerians. Els directors, l'escena i els grans cantants habituals del Festival de Bayreuth vingueren del 16 d'abril al primer de maig de 1955 a interpretar tres títols mítics: *Parsifal*, *Tristan und Isolde* i *Die Walküre*. D'adolescent, ja als 14 anys, el mes d'agost em quedava fins a les tantes en una gran sala de l'annex de l'Hotel Remei de Mojà a instàncies d'un wagnerià insigne –el senyor Sagalés– a escoltar les retransmissions radiofòniques en directe des del Festival de Bayreuth. Valorava la possibilitat d'assistir a un d'aquells espectacles com un somni. I l'abril de 1955, encara no amb vint anys,

Hi havia dos repartiments. Havia frisat per escoltar l'Astrid Varnay però no va poder venir i em van tocar els mateixos protagonistes en les dues obres: Wolfgang Windgassen en els respectius rols principals i Martha Mödl com a Kundry i com a Isolde. Garratibats ens va deixar Hans Hotter com a Titurël i rei Marke i després Gustav Niedlinger com a Klingsor i Kurwenal. Aquest darrer després repetí diverses vegades en les produccions liceístiques, però en el rol extens i cabdal de Gurnemanz. La llàstima de la visita actual és que només siguin versions de concert, amb el contrapès, però, d'uns cantants, cors i orquestra que vindran rodats del Festival que allà s'haurà acabat uns dies abans.

El vas mig ple...

PER LLUÍS MILLET

Aquella frase, vella i tòpica, segons la qual “*només hi ha dues classes de música: la bona i la dolenta*” –que vol abolir la segregació entre els gèneres anomenats amb més o menys propietat “clàssic” i “popular”– es podria reconduir pensant que qualsevol de les dues modalitats pot assolir alts nivells qualitius, si bé els criteris o paràmetres pels quals les valorem no es poden limitar a les categories de “bo” o “dolent”.

També les diferències entre els dos mons –d'ordre estètic, sociològic o funcional– són tan reals com també és divers el respecte poder de convocatòria. Així, lleigeix una agenda setmanal d'un diari estiuenc barceloní en què figuren una quarantena de propostes d'espectacles dels gèneres dits “populars” (jazz, blues, cançó d'autor, flamenc, folk, pop, rock, punk, rumba, salsa, hip-hop, reggae, etc.) en contraposició a només una vintena d'ofertes musicals “clàssiques”.

Això em porta a considerar la gran quantitat d'activitats musicals de petit format que tenen lloc durant la temporada al marge dels grans cicles del Palau o de L'Auditori, i que, sense gran ressò mediàtic, configuren un dens teixit concertístic que dona caràcter a la nostra vida musical, a més de promoure joves intèrprets del país amb una forta vocació. En una època de recessió musical i econòmica, això ens fa pensar que, en aquest terreny, el vas és potser més aviat mig ple que mig buit.

La relació dels festivals musicals que s'han celebrat –o s'estan celebrant– aquest estiu a Catalunya, publicada en el número anterior de l'RMC, confirma aquest moderat i prudent optimisme: dels 23 festivals ressenyats, 17 són dedicats únicament, o gairebé, a la música clàssica, mentre que només 2 ho són íntegrament als gèneres populars. En la resta, conviuen de manera natural i més o menys paritària les dues modalitats, sense enfrontar-les ni jerarquitzar-les.

Per la resta, la diversitat d'aquests festivals –pel que fa a l'abast i les possibilitats– és considerable: des del gran format que propicia una reunió social elitista fins a la màgia i la immediatesa motivada per escenaris, paisatges i ambients singulars. Personalment, valoro particularment els esforços de les iniciatives locals que han aconseguit, amb temps, entusiasme i pocs mitjans, consolidar i fer créixer el seu festival i dotar-lo d'una identitat definida.

També dono la benvinguda a una fórmula pràcticament nova entre nosaltres, Músics en Residència (Festival d'Estiu d'Alella): una reunió de joves músics que conviuen una setmana per fer música per al seu gaudi i oferir el seu treball en un estimulant clima de proximitat. I finalment, cal remarcar els festivals que depassen un àmbit estrictament municipal, com és el cas del que celebra la segona edició amb voluntat d'esdevenir referència (Festival de Música Antiga dels Pirineus), que té lloc entre una dotzena de poblacions. ¿Seria una utopia, en un futur, superar individualismes per presentar un macrofestival extensiu a tot Catalunya?

L'espai que pertoca

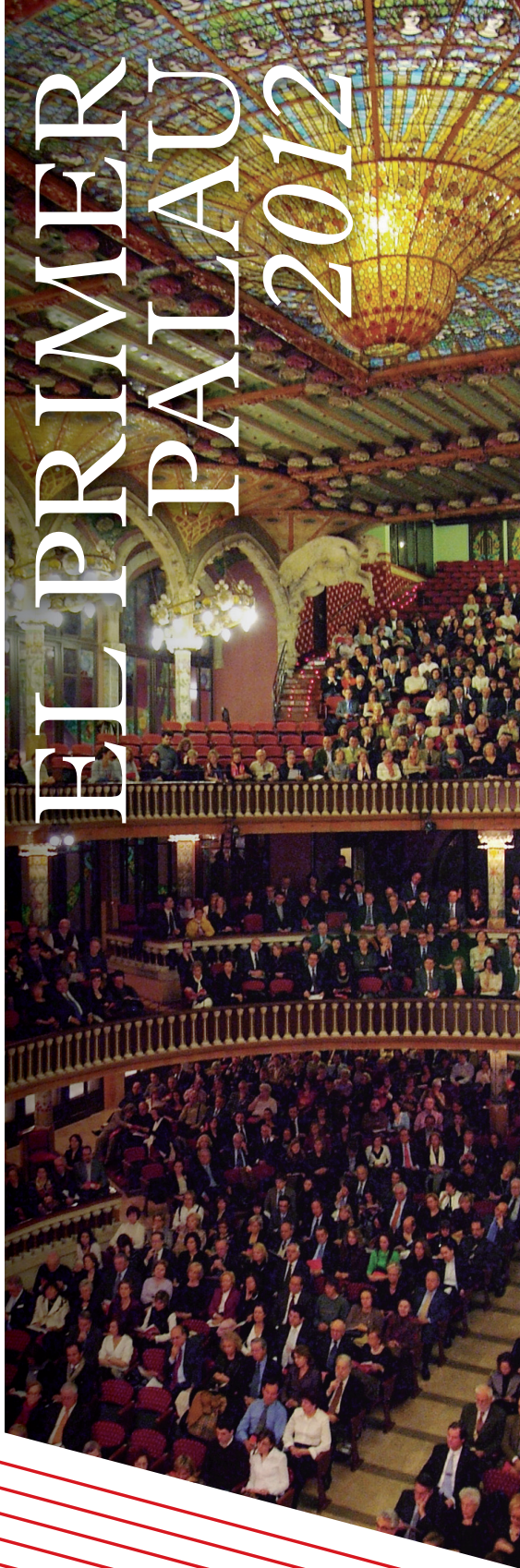
PER JOSEP PASQUAL

La paleta de colors és immensa. Des del punt de vista dels creadors, ni la cobla com a formació instrumental ni la sardana com a forma musical se cenyeixen a cap patró, a cap cotilla que les encaselli en cap univers sonor concret. El nombre de matisos, de perfums, de punts de vista, d'estètiques, de plantejaments escènics que està col·leccionant esdevé cada vegada més heterogeni, més divers, més complex, i es materialitza en un bon deversall de propostes, però... arriba a fer-se evident en la societat?

Els apriorismes i les etiquetes previs que pegen dels conceptes cobla i sardana no posen fàcil la difusió *urbi et orbi* i, per tant, a més de paciència, cal molta insistència i una gran dosi d'allò que en diuen “didàctica”, que s'acaba fent especialment interessant si s'adreça al públic no avesat. Molt més encara si es proposa des de fora del melic més intern del sector. El Col·lectiu de Compositors de Tarragona engloba un bon nombre de compositors de les comarques meridionals de Catalunya, i tot just ha dut a terme una xerrada tècnica dedicada en primer terme als seus membres amb la voluntat d'evidenciar el paper de la cobla com a eina d'expressió artística. La conducció va ser a càrrec de Francesc Rius, un dels compositors del grup amb la perspectiva més perimetral sobre l'afer pel fet que, a més, ha ballat en una colla i ha tocat en una cobla. Com a usuari de cobla i de sardana pot fonamentar les seves opinions basant-se en les experiències pròpies i també en les seves pròpies sensacions, però sobretot com a creador pot projectar la seva sensibilitat cap als camps estètics més heterogenis amb fonament de causa.

La xerrada resultava per si sola prou interessant, i encara se'n feia més si, com era el cas, pot acabar sent el preàmbul d'una acció creativa que vol anar més enllà. La idea encara ha de cristal·litzar, però el fet és que el Col·lectiu, que organitza anualment un concert en què els diversos membres presenten obres per a formacions concretes, té el plantejament de dedicar alguna d'aquestes experiències a la cobla. El conjunt de compositors membres del Col·lectiu és heterodox, cosa per la qual una proposta d'aquest estil aplicada a la cobla resulta d'allò més experimental. És fàcil d'imaginar que un púlpit d'aquestes característiques pugui emetre una densitat de gosadia per metre quadrat de partitura fora de mida, i això pot obrir moltes finestres de cop. I l'aire és un bé imprescindible en la cobla, perquè és per l'aire nou que la cobla es pot obrir a públics nous a través d'experiències noves, i d'aquesta manera, trobar un espai més ampli. Molt benvinguda sigui la iniciativa del Col·lectiu de Compositors de Tarragona, i tant de bo puguem explicar ben aviat des d'aquestes pàgines les experiències que hauran viscut compositors i públic gràcies a la seva iniciativa.

EL PRIMER PALAU 2012



Dijous 4 d'octubre · 19.30 h

1. VIOLÍ I PIANO, DOS INSTRUMENTS EMBLEMÀTICS

Elena Rey, violí
Noelia Rodiles, piano

A. Corelli: *Sonata núm. 12, en Re menor, "la Follia"*
X. Montsalvatge: *Paràfrasi concertant*
F. Poulenc: *Sonata op. 119*

Marc Heredia Trechs, piano

S. Rakhmàninov: *Preludis*
F. Mompou: *Paisatges*
F. Liszt: *Après une lecture de Dante*

Dimecres 10 d'octubre · 19.30 h

2. CORDES VERSUS VENTS

Quartet Gerhard

L. Janáček: *Quartet de corda núm. 1, "Sonata a Kreutzer"*
F. Mendelssohn: *Quartet de corda en Re major, op. 44 núm. 1*

Azahar Ensemble

E. Szervánszky: *Quintet núm. 1*
Julio Medaglia: *Belle Époque en Sudamèrica*

Dimecres 17 d'octubre de · 19.30 h

3. DEL LIED ROMÀNTIC AL PIANO DEL SEGLE XXI

Josep-Ramon Olivé, bariton
Jordi Armengol, piano

G. F. Händel: *Why do the nations?*
W. A. Mozart: *Hai già vinta la causa*
J. Brahms: *Die schöne Magelone* (selecció)
R. Lamote de Grignon: *Cançó del capvespre*
E. Toldrà: *Camins de fada*
M. Ravel: *Don Quichotte à Dulcinée*

Neus Estarellas, piano

T. Takemitsu: *Rain Tree Sketch*
B. Bartók: *Suite op. 14*
O. Messiaen: *Le Lorient*
H. Parra: *Impromptu*
O. Lervik: *Android I*
P. Dusapin: *Étude 6*

Dimecres 24 d'octubre · 19.30 h

4. EL GRAN REPERTORI

Lucas Bienzobas, violí
Duncan Gifford, piano

E. Ysaÿe: *Sonata, op. 27 núm. 2*
L. van Beethoven: *Sonata núm. 7, en Do menor, op. 30 núm. 2*

Félix Ardanaz, piano

C. Debussy: *Arpèges composés*
M. Ravel: *Ondine i Scarbo*
F. Liszt: *Mephisto Waltz núm. 1*
I. Albéniz: *Triana i El Corpus en Sevilla*

Dijous 22 de novembre · 20.30 h

CONCERT DE CLOENDA

Proclamació del veredict
i lliurament de premis

JONC Filharmonia
Guillermo Sanchis, oboè
Guanyador d'El Primer Palau 2011
Manuel Valdivieso, director

W. A. Mozart: *Concert en Do major per a oboè, KV 314 (285d)*
B. Martinů: *Concert per a oboè, H. 353*



INFORMACIÓ I VENDA D'ENTRADES

Taquilles del Palau
de la Música Catalana
Telèfon: 902 442 882
A/e: taquilles@palaumusica.cat
Horari: de dilluns a dissabte
de 10 a 21 h
Venda per internet:
www.palaumusica.cat

Patrocina:



PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

Spoletto USA

UN FESTIVAL DE LES ARTS

PER RICARD BORDAS

Fundada l'any 1670, Charleston, a Carolina del Sud, és la ciutat preferida pels nord-americans. A Charleston es va interpretar la primera òpera a Nord-amèrica, es va obrir la primera biblioteca pública o el primer museu. Charleston és coneguda per la seva arquitectura, les seves esglésies, els seus restaurants i el caliu de la gent. L'últim cap de setmana del mes de maig marca el principi del Festival Spoleto USA. Milers de turistes dels Estats Units i d'arreu del món vénen a Charleston a gaudir de 17 dies de música, òpera, teatre, dansa i arts plàstiques de gran qualitat.

El compositor Giancarlo Menotti, que va fundar el Festival dels Dos Mons a la ciutat italiana d'Spoletto l'any 1958, va veure a Charleston la història, l'encant i els espais de concerts necessaris per organitzar-hi un festival paral·lel a les Amèriques. És així com l'any 1977 naixia Spoleto USA. Si bé els principis no van ser fàcils, amb concerts simfònics amb ben poca gent al públic, Spoleto USA és avui dia un dels festivals de les arts més importants als Estats Units. Paral·lelament al Festival Spoleto USA i des de l'any 1979, el Departament de Cultura de Charleston organitza el Piccolo Spoleto, una mena de festival "fringe" que ofereix més de 700 activitats culturals i concerts addicionals a l'Spoletto Festival USA. Piccolo Spoleto es planteja apropar la cultura a la gent i ofereix moltes propostes culturals molt diverses, amb preus molt econòmics, que no superen els 25 dòlars o amb entrada lliure. Si bé els preus del Festival Spoleto USA són, en general, força prohibitius per a una gran part del públic, el Festival d'enguany ha recaptat més de tres milions de dòlars amb la venda de 70.000 entrades per a les 140 actuacions del Festival.

L'oferta artística d'Spoletto en el camp de la música va des del jazz, l'òpera, concerts simfònics, música de cambra, coral o oratoris. Spoleto es caracteritza també per les seves ofertes artístiques avantguardistes. Aquest any ha ofert dues òperes ben contrastades: *Kepler* de Philip Glass, que celebrava el seu 75è aniversari, i l'òpera xinesa *Fen Yi Ting* del compositor Guo Wenjing. Aquestes ofertes tenen molt de mèrit si considerem que el públic de Charleston i Carolina del Sud és més aviat conservador. Les activitats a Spoleto i al Piccolo Spoleto comencen a les vuit del matí fins gairebé mitjanit i s'esdevenen, en la gran majoria, al centre històric de Charleston, que es pot caminar en quinze minuts. La gent es planteja el dia rere dia com una marató de les arts, això sí, sense sacrificar els àpats de la cuina del país, com són les gambes amb polenta, les croquetes de cranc o el pollastre fregit. Escollir un

programa de concert, teatre o alguna de les nombroses ofertes del Piccolo és un problema logístic i al final del Festival un es pregunta què s'ha deixat per falta de temps.

Si el públic gaudeix del Festival i de la ciutat, els artistes del Festival no es cansen de venir a Charleston. Molts d'ells hi vénen, no perquè els caixets siguin molt elevats, sinó perquè el conjunt de l'experiència és inoblidable. Una de les ofertes del Festival Spoleto USA són les festes privades a cases, gairebé palaus, al centre històric de la ciutat. En aquestes festes, hi van artistes i gent de la societat, molts d'ells mecenes, que contribueixen generosament al Festival. Organitzar una festa a casa teva és una de les diverses maneres amb què un pot ajudar el Festival d'Spoletto. N'hi ha més. Al web n'hi ha dues opcions per al públic. En una, "support", el Festival recapta diners; en l'altra, "get involved", el Festival se'ls estalvia. En "support", el públic pot donar diners directament al Festival, o contribuir-hi indirectament amb la compra d'articles i peces d'art d'artistes locals que ofereixen les seves creacions al Festival com a contribució personal. També es pot fer una donació de 500 dòlars destinada exclusivament a l'esponsorització d'un músic de l'Orquestra del Festival. Hi ha la tradicional subhasta del mes de febrer, en què un pot intentar trobar, a bon preu, viatges, sopars a restaurants de prestigi, joies o peces d'art. Tots aquests articles són, un cop més, contribucions personals i de petits empresaris que regalen aquests articles (deduïbles d'impostos) al Festival, i aquest s'emporta el que la gent estigui disposada a pagar-ne a la subhasta.

En "get involved", un es pot oferir com a voluntari per ser a les oficines, a diferents comitès d'organització, o fer d'acomodador en concerts i espectacles, a canvi potser d'unes entrades. En un dels concerts, un dels acomodadors que al mateix temps era mecenes, em va comentar que hi havia participat com a voluntari des de feia gairebé vint-i-cinc anys i que aquestes eren les seves dues setmanes preferides de l'any. Si un pot oferir la casa per organitzar-hi festes, un pot oferir també una casa o apartament als artistes com a allotjament. Els estudiants universitaris poden també participar en els programes d'aprenents (*apprenticeships*), no remunerats, en diferents àrees de la gestió del Festival per adquirir experiència en la seva carrera professional. L'Orquestra del Festival està formada per estudiants i joves professionals dels millors conservatoris i universitats del país, com la Juilliard, i el Cor del Festival és el prestigiós cor universitari americà West-

Jack E. Boucher



Vista general de l'East Battery de Charleston, un dels paisatges més característics d'aquesta ciutat de Carolina del Sud (Estats Units)

minster Choir. Tanmateix, el Festival sempre ha portat, a part d'artistes consagrats, joves promeses d'artistes que permeten abaixar costos. Artistes de renom internacional com la soprano Renée Flemming, el violinista Joshua Bell, el violoncellista Yo-Yo Ma, el pianista Emanuel Ax o el quartet de corda Emerson van participar de joves a Spoleto.

I és així com el Festival Spoleto USA, no solament rep ingressos importants, sinó que també s'estalvia milers de dòlars que permeten oferir un festival de qualitat internacional amb poquíssima contribució de les institucions públiques. La contribució dels ciutadans, ja sigui com a mecenes o com a voluntari, són la base fonamental perquè les dues propostes culturals, Spoleto USA i Piccolo Spoleto, siguin dos models culturals viables. De fet, el Festival Spoleto USA d'enguany, amb un pressupost de 6,4 milions de dòlars, ha produït un impacte directe econòmic a la ciutat i rodalia d'uns 50 milions de dòlars.

Aquest model de festival és ben difícil d'exportar a Europa a conseqüència dels dos models socioeconòmics tan diferents com són els Estats Units i el Vell Continent. Malgrat tot, si bé la crisi econòmica ha afectat tothom, el model europeu de festival de les arts, basat en gran part en la despesa pública, ha sofert una sotragada molt més important. Als Estats Units es diu que quan hi ha crisi, la gent és més generosa a l'hora de fer contribucions econòmiques a institucions culturals. Però la crisi del 2008 va ser massa forta i va produir motes pèrdues de capital privat a la borsa i les institucions culturals se'n van ressentir força. Malgrat tot, el públic, el mecenes i el voluntari, s'ha esforçat per mantenir els festivals de les arts als programes d'estiu.

Com molta altra gent, jo voldria veure més presència de les institucions públiques a les propostes culturals dels Estats Units i potser arribar a un model basat en la divisió a quarts del pastís; un 25% de diner públic, 25% d'aportacions de les empreses, 25% d'aportació del mecenatge individual i un 25% en venda d'entrades. Sembla, però, que les coses canviaran ben poc. Els americans assumeixen la indiferència de les institucions públiques envers la cultura i no s'aixequen gaires veus. D'altra banda, els europeus assumeixen les institucions públiques com el pilar fonamental de la cultura i el paper del mecenes, a l'hora de prendre decisions, hi és poc significatiu. Una convergència dels dos models podria semblar lògic, però la lògica no forma part d'aquesta equació. Els dos models estan arrelats en dues societats, dues cultures i dos models econòmics ben diferents i hem d'assumir que els models continuaran com fins ara. Potser, malgrat les deficiències dels dos models, hem de veure els seus punts positius, un dels quals és, sens dubte, que són un reflex de la societat de la qual formen part i, conseqüentment, són i han de ser diferents. El millor que podem demanar a tots els qui organitzen i tallen el bacallà, és que deixin de mirar-se tant el melic i que intentin aprendre els uns dels altres. Aquells que vulguin aprendre evolucionaran de manera més orgànica i trobaran un model de festival més sostenible. Tots volem que els festivals Spoleto, Brevard, Tanglewood, Santa Fe als Estats Units, o el Grec, Peralada o Torroella i molts d'altres, que porten anys oferint cultura de qualitat al ciutadà, siguin amb nosaltres dintre de cinquanta o cent anys, i que continuïn fent història. ♦



Arcadi Volodos

UN OASI PIANÍSTIC DE VIRTUOSISME I IMPROVISACIÓ AL MÓN COMERCIAL

PER MILA RODRÍGUEZ MEDINA

La nova temporada 2012-13 de L'Auditori comença amb una figura invitada amb una personalitat que suposa tota una declaració d'intencions: Arcadi Volodos no és la típica estrella del piano dominada per la indústria cultural. Parla de plaer, d'educació, d'improvisació i de contacte amb el públic en una reflexió profunda i inesperada sobre el negoci actual de la música.

Avui dia, sobretot al món del piano, sembla que el més important és el pur virtuosisme. Quina opinió li mereix aquesta valoració del pianista?

Això depèn del que entenguem per virtuosisme. El veritable virtuosisme és la capacitat de crear una rica paleta sonora i unes atmosferes que portin l'oient a estats de transcendència i li permetin apropar-se a si mateix i a Déu a través de la música. Per això crec que la música és de naturalesa divina. Crec que els veritables valors espirituals de la música no han estat mai reivindicats. Si s'hagués fet, el públic perdria l'interès pels concerts clàssics molt ràpidament. Però la interpretació musical, si està realment ben aconseguida, és la unitat de moltes coses més enllà de sons i tècnica. És la unitat que toca disciplines universals i humanes i que fan vibrar l'home en la seva totalitat.

Des que va començar la seva carrera, després d'un parell d'experiències amb grans gires pels Estats Units, va decidir canviar la seva manera d'entendre la vida professional i sempre fa grans descansos entre cada temporada. Per què?

Perquè la vida és massa curta com per

passar-la en llocs i països que no t'agraden... Vaig reflexionar molt sobre com construir la meua vida de concertista, de manera que pogués trobar un equilibri entre els concerts, l'estudi de nou repertori, el meu desenvolupament com a músic i com a ésser humà i altres experiències més enllà de la música. Ara estic convençut que la música no s'aprèn en un estudi tancat, sinó amb experiència espiritual de la vida.

¿Crec que el fet de donar pocs concerts, per aquest calendari que ha decidit per a la seva carrera, el perjudica en algun moment, en relació amb altres solistes que sí s'adapten a aquestes gires maratonianes que a vegades s'exigeixen?

Què puc fer amb la carrera si aquesta vida de maratí no em fa feliç? Aquest camí de diners i glòria no m'interessa... Potser quan som joves i ambiciosos, la carrera és important. Però arriba un moment en el qual ens plantejem més qüestions sobre la nostra existència i el sentit de la vida.

Sobre aquest tema de les grans gires a les quals moltes vegades se sotmeten els solistes, ¿creu que la situació actual, de crisi però també de canvi, està obligant a plantejar-se aquest concepte de negoci? O

la promoció de figures a nivell internacional continuarà estant sempre igual?

No només la música clàssica, sinó l'art en general, mai no han estat patrimoni del gran públic. El somni de nosaltres, els músics, és compartir el nostre art amb tot-hom, però no sé si això és possible. La part positiva de l'existència de músics comercials és que atreuen nou públic a les sales de concerts. Això és innegable. Però no sé si l'accessibilitat a la música clàssica pot passar pel camí del populisme. Al capdavant, cada músic, cada persona té les seves pròpies preferències en la vida, els seus propis valors i la seva pròpia missió. I cada missió és important. Per suportar una carrera mediàtica, cal dedicar molt de temps a altres coses a més de la música: sortir per televisió, fer moltes entrevistes i actuar en molts concerts. Però quan més ho penso, més crec que el temps que ens ha estat donat és el més preciós en la vida. El més important és estimar, poder pensar, llegir, somniar... La resta és vanitat i ambició. El desig d'èxit i de reconeixement vénen de la nostra ambició i manca de modestia.

Per què els seus enregistraments són sempre en directe? No és gaire habitual al món actual, amb els avenços que ofereix l'estudi de gravació, especialment a instruments solistes...

No he fet només gravacions en directe. Tres dels meus set discos són el fruit del treball a l'estudi. Per exemple, estic pensant ara en un disc de Frederic Mompou, compositor que m'apassiona, i segurament necessitaré la soledat d'un estudi per gravar la seva música tan intimista i profunda... Però hi ha un altre repertori que necessita del públic per facilitar la comunicació. A més, és incomparablement més fàcil gravar un concert en directe: podem aconseguir o no alguns aspectes de la interpretació, crear o no atmosferes úniques, però queda com un moment de la vida, el record d'una tarda. En canvi, a l'estudi, tenim la possibilitat de gravar una obra tantes vegades com vulguem i així entrem en el joc del perfeccionisme extrem, a la recerca del resultat més a prop de l'ideal, i perdem la frescor d'una interpretació espontània i imperfecta. I, al final, no aconseguim mai aquesta interpretació perfecta de la mateixa manera que no aconseguim l'horitzó que s'allunya amb cada pas que ens apropem...

Tot i que sempre va estar en contacte amb la música des de petit, va començar tard la seva carrera professional. Creu

que això li aporta un segell distintiu en la manera de concebre la interpretació?

No sé si això va tenir-hi un impacte directe, no ho crec... Només sé que, gràcies al fet de començar els estudis professionals relativament tard i no ser un nen prodigi, vaig tenir una infància feliç i despreocupada, tal com ha de ser. Això m'ha protegit de molts bloquejos posteriors i em va donar molta més llibertat d'expressió que la que hauria pogut tenir si les limitacions professionals se m'haguessin imposat des de la infància. Perquè les etapes de la vida no podem saltar-les, cadascuna té el seu valor i tot ha de seguir el seu torn.

En relació amb aquesta idea de tenir una infància més feliç pel fet d'haver començat tard la formació professional: considera un error la manera en què està concebut l'ensenyament musical actual?

Crec que el més important per a un músic jove és trobar la felicitat en el que fa, en el mateix procés de l'activitat musical. L'error és buscar la satisfacció en el resultat del treball i convertir-ho en un exercici mecànic. Vaig sentir un jove músic dir una cosa que em sembla molt coherent: m'estimo més no tocar tan bé però ser feliç. Durant la meua infància, l'ensenyament de la música era molt estricta i rígida; la seva filosofia era ensenyar a superar-se a si mateix i l'aprenentatge passava pel patiment. Aleshores era un ensenyament molt selectiu. Els més forts s'hi van quedar i els febles en van marxar. Avui dia no crec en aquests mètodes tan durs, perquè la vida ja fa la seva selecció. No es poden oblidar les nocions de felicitat i plaer en l'estudi de l'art, perquè permeten a la gent sentir-se lliures en aquesta vida que ja és dura... Com va dir Picasso: he passat tota la meua vida per aprendre a dibuixar com un nen.

La improvisació és una de les seves marques distintives. Això defineix en certa forma la seva manera d'enfrontar-se a un concert, és així? Es prepara d'una manera diferent la interpretació d'una obra si ha decidit que hi improvisarà?

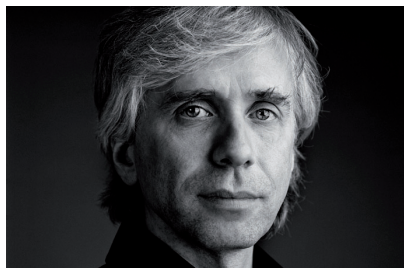
La improvisació és l'essència de tota la interpretació. Sense, la interpretació està morta, perquè el so és una matèria viva que afecta l'ésser humà arran de la seva vibració. Sovint oblidem que molts compositors pianistes han estat els intèrprets més infidels de les seves pròpies obres, com per exemple Rakhmàninov, Liszt o Skriabin. Per a ells la creació és una cosa viva; és a dir, en transformació i moviment

perpetus. Molts d'aquests compositors, com per exemple Mompou, van crear les seves obres improvisant i experimentant les sonoritats i harmonies que després traslladaven al paper pautat. Però aquesta versió sobre paper no era res més que una versió, una de les variants que existien a l'esperit del compositor. És per això que molts d'aquests compositors feien reedicions revisades de les seves obres al llarg de la seva vida. Si oblidem aquesta condició improvisatòria de la creació musical, assistirem a la mort de l'obra musical. ♦

Reflexiu i espiritual, Arcadi Volodos té molt clara l'orientació de la seva carrera. Lluny del virtuosisme sense fons tan de moda actualment, el pianista rus ens ofereix tota una revisió del concepte de músic d'elit, tot atribuint molta importància a la necessitat del descans i a la reivindicació del plaer en la interpretació de la música. La seva educació ja el va formar com el pianista de sensibilitat màgica que és, ja que contràriament a l'extens fenomen del "nen prodigi", va començar l'estudi professional del piano amb quinze anys i ja s'havia format en cant. És una figura de primer nivell que fa reflexionar sobre els camins de la indústria i el desafortunat oblit actual dels autèntics fonaments del fet de ser músic.

L'AUDITORI és molt MÉS

ARTISTES
DESTACATS
12-13



GIOVANNI ANTONINI
& IL GIARDINO ARMONICO
17 octubre 2012



JORDI SAVALL
EL SO ORIGINAL
Diverses dates



WILLIAM CHRISTIE
& ORQUESTRA I
COR DE LES ARTS
FLORISSANTS
9 desembre 2012



MAHLER CHAMBER ORCHESTRA
& MITSUKO UCHIDA
14 març 2013



CECILIA BARTOLI &
KAMMERORCHESTER BASEL
10 desembre 2012

I TAMBÉ...

MARION COTILLARD
ALEXANDRE THARAUD
ALICE SARA OTT
VIKTORIA MULLOVA
MOONWINDS
ALISA WEILERSTEIN
QUARTET CASALS
LISBOA ZENTRAL CAFÈ
CAÑIZARES



SIR JOHN ELIOT GARDINER
& THE MONTEVERDI CHOIR AND
ENGLISH BAROQUE SOLOISTS
26 març 2013



YUJA WANG
21 maig 2013

L'AUDITORI

www.auditori.cat

VENDA
D'ENTRADES:



Taquilles de L'Auditori,
Telentrada i www.auditori.cat

MÉS

Principal mitjà patrocinador:

LA VANGUARDIA



La residència artística

UNA VELLA NOVA FÓRMULA

PER ALBERT TORRENS

Els últims temps ha proliferat al panorama musical del nostre país un concepte que fa dècades que funciona a bona part del món occidental: la residència artística. Plantejada inicialment com una vinculació especial que afavoreix totes les parts implicades, sembla que en aquesta època de crisi en què tot canvia, també aquesta relació és sotmesa a revisió.

Quan l'any 1717 Händel va arribar a Londres procedent d'Itàlia, el jove músic es va proposar viure de la composició d'òperes, però l'estil italianitzant aviat va fracassar a la capital britànica i ell es va quedar sense feina. Per això no va dubtar a acceptar la invitació de James Brydges, comte de Carnarvon i, més endavant, primer duc de Chandos, de treballar per a ell i viure a cavall de la seva casa a la ciutat i, sobretot, de la nova residència que s'estava construint a Cannons, al nord-oest de Londres. Brydges, enriquit com a general dels exèrcits que havien lluitat a la Guerra de Successió espanyola, no va escatimar cap despesa a l'hora de donar magnificència i grandiositat al seu projecte, en el qual van participar els millors arquitectes, artistes i pintors del moment. Com tot noble, el duc tenia un gust cultivat per la música i mantenien la seva pròpia capella musical. En la seva màxima esplendor, Cannons semblava el tipus de cort principesca tan comuna a Alemanya i Itàlia –però gairebé desconeguda a Anglaterra–, una imatge que hauria estat incompleta sense la figura, entre altres artistes, d'un compositor que no només escrigués per als seus superiors, sinó que també hi convísqués.

No sabem si aquesta visió, tal volta estereotipada, va inspirar els qui modernament van batejar la col·laboració que avui es pot establir entre músics i equipaments culturals amb el nom de “residència artística”. Els programadors consultats per

l'autor d'aquest article dubten a l'hora de situar en el temps i en l'espai la primera experiència coneguda d'aquest tipus: així, mentre que Joaquim Garrigosa, director general de L'Auditori, la situa en auditoris anglosaxons; Jordi Roch, president de Joventuts Musicals d'Espanya, recorda que “*les primeres vegades que vaig assistir a algun concert d'artistes residents va ser a França, i és possible que aquesta activitat hagués nascut allà*”.

Joventuts Musicals ha estat, de fet, a banda d'una entitat pionera al nostre país en molts aspectes, una de les que més residències artístiques ha propiciat i que entén aquest concepte d'una manera més àmplia. La seva atapeïda malla d'associacions locals “*enriqueix els concerts amb exposicions, informació sobre l'instrument i reportatges de tipus històric i musicològic que, a partir dels concerts, generen tot un món cultural i fins i tot intel·lectual que traspasa l'estricta moment del concert públic*”, explica Jordi Roch.

Per això no és estrany que un dels últims músics incorporats en residència –en aquest cas, per part de Joventuts Musicals de Banyoles–, el jove violinista madrileny Miguel Colom, hi coincideixi plenament. Mentre que altres intèrprets es limiten a destacar la possibilitat d'oferir concerts com el principal avantatge d'aquesta fórmula, Colom afronta la seva primera residència artística com “*una manera*

d'ampliar el contacte amb el públic de diverses maneres, com ara amb assajos oberts, classes, explicacions, xerrades, etcètera. És una comunicació enriquidora per a ambdues parts, perquè a mi, com a artista, m'obliga a reflexionar sobre la meua pròpia activitat des de nous angles, i perquè el públic es pot aproximar de manera més completa al procés de creació artística”. La residència de Miguel Colom a l'Auditori de Banyoles aquest 2012 s'articula a l'entorn de cinc activitats, tres de les quals són concerts i que s'han estès entre els mesos de gener i setembre.

Des del 2007 i fins enguany, l'Auditori Pau Casals del Vendrell ha acollit en residència els membres del Trio Kandinsky –format per Amparo Lacruz, violoncel·la; Corrado Bolsi, violí, i Emili Brugalla, piano. Brugalla coincideix amb Colom en el fet que “*la interacció amb el públic, que orienta mitjançant la seva resposta sobre la trajectòria del projecte de residència, és bàsica, fins al punt que es podria dir que el públic n'esdevé copartípcip*”.

La vinculació del Trio Kandinsky –que també és resident al Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona– amb l'auditori del Vendrell presenta un altre element singular, i és el fet que la iniciativa sorgís dels mateixos artistes i no de l'equipament cultural, com semblaria més lògic: “*Vam creure que una residència seria una experiència enriquidora i que*

El grup Moonwinds



ens permetria explorar nous reptes i nous repertoris”, afegeix Brugalla. És el mateix que van fer els responsables del Cor Madrigal, ja fa més d’un any, a Vilafranca del Penedès, com explica la seva directora, Mireia Barrera: *“Feia temps que teníem al cap fer una proposta de residència, i com que l’auditori de Vilafranca és nou i sabíem que tenien l’experiència d’un grup de dansa resident, els vam exposar el nostre projecte, que vol englobar els altres cors del territori i combinar la música amb altres realitats i manifestacions culturals i artístiques de Vilafranca, com els castellers, el cinema, el jazz o la tradició del vi.”*

El més habitual, però, és que siguin els auditoris, les associacions o les entitats qui proposin la idea als artistes. Miguel Colom vincula l’oferta rebuda de Joventuts Musicals de Banyoles al fet d’haver guanyat el primer premi del Concurs Permanent l’any 2010, mentre que el clarinetista Joan Enric Lluna, director del grup de vent Moonwinds, recorda com la seva residència a l’Auditori de Barcelona va ser fruit de la proposta del seu director la tardor de 2011, Oriol Pérez Treviño, i de *“converses intenses sobre la filosofia del grup i sobre diverses propostes de programació”*.

L’Auditori

Precisament, un parell de mesos abans de l’estiu, l’Auditori de Barcelona, una de les principals institucions musicals del

país, anunciava en el marc de l’habitual presentació a la premsa de la temporada de concerts que comença aquest setembre una modificació en el seu concepte de residència artística. *“L’Auditori –explica Joaquim Garrigosa, que n’és el director general– té una llarga experiència que, en aquest moment, estem transformant en alguns aspectes per tal de donar al projecte de residències una major estabilitat i una projecció global que atengui les diverses vessants de l’equipament.”*

La convivència en un mateix edifici no només d’una sala de concerts, sinó també d’entitats de difusió, creació i docència musical –el Servei Educatiu, el departament de responsabilitat social L’Auditori Apropa, el Museu de la Música i l’Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)–, és el principal atractiu i alhora vehicle enriquidor de les relacions de residència que L’Auditori estableix amb les seves formacions, que la temporada 2012-13 seran el grup d’instruments de vent especialitzat en repertori contemporani Moonwinds i les formacions de Jordi Savall.

L’equipament presenta enguany, a més, dos conceptes nous al marge del concepte tradicional de residència: formacions adscrites a la temporada –que tenen presència continuada en els concerts, com ara el Quartet Casals, el grup BCN216 i els cors Madrigal i Lieders Càmera– i retrats

d’artista –solistes que són convidats per l’OBC i que presenten facetes diferents, com ara la interpretació en solitari o en formació de cambra.

Per què ser resident?

Cal pensar –i així consta– que els acords de residència artística són fruit de negociacions extenses i intenses entre ambdues parts interessades. I és que, malgrat que encetàvem aquest article a propòsit d’un exemple situat al segle XVIII, els temps han canviat prou i, avui, *“les residències no s’inspiren exactament en el model dels antics mestres de capella”*, explica Joaquim Garrigosa, que afegeix: *“Més que un lloc de treball, es tracta d’una iniciativa que pretén prestigiar l’equipament i proporcionar-li un projecte artístic que l’ajudi a aconseguir uns determinats objectius.”*

És indispensable, per tant, que aquests objectius estiguin molt clarament especificats per tal que en derivin unes vies d’actuació concretes i ningú no entengui malament el que la residència li pot aportar. La pràctica totalitat dels artistes consultats per a l’elaboració d’aquest article són novells pel que fa a aquesta experiència. El clarinetista Joan Enric Lluna, però, *“tenia una certa experiència indirecta com a membre convidat de diverses formacions, i he pogut comprovar que cada residència té les seves particularitats, però sempre havia tingut aquesta*

idea al cap com a funcionament ideal per a un grup d'iniciativa privada”.

En tot cas, la major part dels artistes coincideixen a destacar el valor de ser resident com un vot de confiança envers el músic per part de la institució i una carta excel·lent de presentació de cara a l'exterior, sense oblidar que, malgrat que no sigui l'objectiu principal, el fet d'assegurar actuacions de forma regular durant una temporada no és gens menyspreable avui dia. *“Aquests són temps difícils i tenir una sèrie de concerts garantits és la primera d'una llarga llista de necessitats. Tan important és que una formació musical es preocupi per mantenir un bon nivell com que tingui un lloc on exhibir aquest nivell i el fet d'establir una relació que va més enllà de la contractació per a un sol concert ens fa sentir que volen el cor en comptes d'un concert del cor”,* explica Xavier Pastrana, director de Lieder Càmera.

I per si de cas l'agenda dels artistes bull d'activitat, tan sols caldrà arribar a un acord entre les parts: *“Tenim llibertat absoluta per fer la trajectòria del nostre projecte de residència artística, podem consultar de manera cordial i demanar l'opinió sobre les activitats que pensem proposar”,* assegura Mireia Barrera, directora del Cor Madrigal, mentre que Emili Brugalla, membre del Trio Kandinsky, afegeix: *“L'avantatge més gran és la possibilitat de provar experiències innovadores, trencadores i imaginatives.”* Fins i tot les veus que, d'entrada, apunten l'elevat ritme de treball com una possible font de conflicte, com Joan Enric Lluna, acaben reconeixent que *“els inconvenients que hi pugui haver queden absolutament compensats pels avantatges. Evidentment, ens hem hagut d'ajustar al calendari de L'Auditori, i haurem d'esperar que haguem estrenat alguns programes a Barcelona per poder-los repetir a fora, però tot plegat no suposa un problema important”.*

“La residència sempre és un acord entre l'artista i la globalitat de l'equipament”, aporta Joaquim Garrigosa sobre aquesta qüestió; *“òbviament, el compromís suposa una certa exclusivitat, però no hi ha d'haver cap submissió, sinó un projecte acordat en tots els seus àmbits”.*

Resident... fins quan?

Tot i que no podem precisar amb detall l'origen i la durada exacta de l'acord entre Georg Friedrich Händel i el duc de Chandos, sembla que el compositor no



va passar gaire més d'uns divuit mesos al servei del noble britànic. Avui dia les experiències de residència artística solen estendre's una mica més en el temps, tot i que la casuística és àmplia i variada i el que queda clar és que no hi ha cap norma escrita que defineixi quant de temps ha de durar l'acord.

“La data de caducitat l'ha d'estudiar cada organitzador, de manera que la residència no limiti les possibilitats de programar en altres sentits”, opina Jordi Roch, president de Joventuts Musicals d'Espanya, mentre que Joaquim Garrigosa afirma que *“la residència ha de ser un projecte tancat en el temps. En el cas de L'Auditori, el model que aplicarem a partir de la temporada 2012-13 és de dos o tres anys, excepcionalment ampliables a quatre si així ho justifica el projecte”.*

Una opinió que deixa la porta oberta a una durada indeterminada és la que expressa Arnau Tomàs, membre del Quartet Casals, que –com Lluna– acumula una dilatada experiència com a grup resident: *“Quan es capti que la residència perd interès entre el públic, serà el moment adequat de deixar-ho.”* I un exercici encara més interessant és posar la mirada en l'endemà del dia que acabi la col·laboració: *“Suposo que arribarà un moment en què hauré de deixar pas a nous projectes”,* diu Joan Enric Lluna, *“i el que espero és que, quan arribi, mantinguem una bona relació amb L'Auditori i continuem col·laborant d'una altra manera”.* El violinista Miguel Colom no dubta que serà així: *“Totes les activitats que he fet a Banyoles contribueixen a aprendre i fer amics, i encara que acabi la residència, aquestes coses són importants i perduren”.*

Colom va més enllà quan afegeix: *“Aquesta experiència m'ha fet obrir una reflexió personal sobre la relació amb el públic i el paper de l'interpret com a mitjà d'un viatge per les diverses facetes musicals.”* Que sigui un jove músic qui fa aquesta afirmació dona ales als qui creuen que encara hi ha noves opcions per al gaudi de l'art i, contradient el tòpic bíblic que assegura que tot està inventat sota el sol, veuen en aquesta fórmula anomenada “residència artística” un llarg i estimulants camí per recórrer. ♦

“La residència sempre és un acord entre l'artista i la globalitat de l'equipament”, aporta Joaquim Garrigosa sobre aquesta qüestió; *“òbviament, el compromís suposa una certa exclusivitat, però no hi ha d'haver cap submissió, sinó un projecte acordat en tots els seus àmbits”.*



Marta Mathéu

Un doll de veu

PER MÒNICA PAGÈS I SANTACANA

La soprano Marta Mathéu té una veu ampla i refinada que omple generosament les sales i l'esperit de qui l'escolta. Es va formar al Conservatori de Música de Tarragona, on va començar amb els estudis de piano, i més tard a València amb Ana Luisa Chova. Des de llavors ha anat tallant el seu cristall de so amb gran instint i constància fins a arribar a la plenitud que tot just comença ara i que ja l'està portant cap als cims més alts de l'òpera i del lied. Després de guanyar diversos premis del Concurs Viñas del 2008, debutava amb *Les noces de Figaro* al Festival Mozart de la Corunya amb Víctor Pablo Pérez, fet que va significar l'arrencada operística de la seva carrera. Des de llavors s'ha anat expandint amb altres títols mozartians fins al *Rienzi* d'aquesta temporada passada al Teatro Real i la propera amb el nou rol de Marguerite al *Faust* de Gounod.

L'aniversari dels 50 anys de la mort d'Eduard Toldrà també es va commemorar fa uns mesos amb la veu de Marta Mathéu, que va interpretar el cicle *La rosa als llavis* amb l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya dirigida per Salvador Mas al Palau de la Música Catalana. Un concert

que feia història i que va demostrar la gran tècnica vocal que Mathéu desplega en cadascuna de les seves actuacions. Els seus pilars musicals estan en Bach i en Mozart, que per a ella són l'esperit i el cos, l'ànima i la tècnica. Són els compositors als quals retorna constantment per continuar consolidant els seus fonaments vocals, després d'haver cantat un *Or del Rin* o una *Novena* de Beethoven.

Marta Mathéu té una interpretació empàtica i electrizant, amb una gran capacitat dramàtica que està impregnada de la seva extroversió i simpatia i que s'encomana en la veu en aquesta potència i amplitud que es pot constatar en el directe. Properament apareixeran al mercat el seu enregistrament del *Requiem* de Bottesini amb la London Philharmonic Orchestra i la *Simfonia Requiem* de Montsalvatge amb l'OBC que ha fet per a Naxos. La podrem tornar a sentir cantant música catalana aquest Onze de Setembre al concert de celebració que es farà al Palau de la Música Catalana, amb la participació de l'Orfeó Català.

Hèctor Parra

“MAI HE CONCEBUT LA MÚSICA
COM UN EXERCICI INTEL·LECTUAL”

PER ANA MARÍA DÁVILA

Barreja la imaginació desbordant d'un artista amb la curiositat insaciable d'un científic. Fa deu anys va marxar a París i des de llavors no ha parat. La seva vinculació inicial a l'Ircam, del qual ha esdevingut compositor resident, només ha estat el primer graó per encetar una carrera internacional de futur impossible de predir. El 2011, el prestigiós premi de composició de la Fundació Ernst von Siemens el va situar com un dels valors joves més destacats del panorama europeu. Amb grans estrenes internacionals previstes fins al 2015, Hèctor Parra (Barcelona, 1976) no deixa d'arriscar i buscar nous límits expressius per a una música de plantejament estètic ambiciós, sovint nodrida pel món de la ciència, la pintura o la literatura, i contínuament enriquida per les il·limitades possibilitats expressives que ofereixen els recursos electrònics. Una música de cromatismes i textures sorprenents i essencialment calidoscòpica.

Com va arribar vostè a la música? Tinc entès que de petit era el dibuixant de la classe, no pas el músic.

Sí, però la música també hi era. Als cinc anys, vaig començar a fer piano d'una manera força relaxada. Després em van interessar Pink Floyd, Lluís Llach i el seu *Viatge a Ítaca*, Jordi Sabatés i *Ocells del més enllà...* Als 12 tocava molt *rockandroll* al piano. Però la meua gran passió en aquella època era la natura, amb la qual tenia un sentiment de comunió molt arrelat. Als 15 vaig sentir una companya d'institut tocant Chopin i llavors va ser quan vaig decidir prendre'm seriosament l'estudi del piano.

I la composició?

No era un adolescent que digués: “Vull ser compositor”. Sí que escrivia música, imitant Skriabin, per qui sentia una gran obsessió, però dels 18 als 25 la meua dedicació real va ser el piano. Sempre m'he sentit compositor i intèrpret a la vegada; però arribar a fer una professió d'això, ha vingut sol, després de marxar a viure a París el 2002.

Parlem d'això. Per què va anar a l'Ircam? Què hi buscava, vostè allà?

Jo tenia al cap anar a Alemanya, perquè sempre m'he sentit molt proper a aquesta tradició. Però Jonathan Harvey, a qui vaig conèixer l'any 2000 durant un curs de composició amb la JONC, em va fer canviar d'idea. Jo li vaig parlar de les meues grans preocupacions estètiques i sonores i ell em va dir: “Vés a l'Ircam i fes electrònica, que t'anirà molt bé.”

I quines eren aquestes preocupacions sonores?

En aquella època volia crear un teixit sonor que ressonés com ho fan les taques de color del darrer Cezanne. Volia crear textures tímbriques i polifòniques que anessin des del soroll fins a una harmonicitat extrema; volia crear una harmonia pulsional, per dir-ho d'alguna manera. I la veritat és que la recomanació d'en Harvey va resultar molt encertada. La meua música no hauria estat la mateixa si no hi hagués anat.

Va marxar i s'hi va quedar. Ara porta

deu anys a París i ha encetat una carrera internacional. Com aconsegueix això, un jove músic català?

Bé, jo tenia 26 anys quan me'n vaig anar. A l'Ircam vaig fer el curs anual de composició i després hi he seguit vinculat a partir d'encàrrecs que se m'han fet. Totes aquestes obres han tingut un fort component de recerca que ha fet evolucionar el meu llenguatge i alhora ha aportat quelcom a l'Institut. Actualment, però, del total d'encàrrecs que rebo, els de l'Ircam són només una part. És cert que viure a París t'obre unes perspectives i et dona la possibilitat que et conegui més gent, però al mateix temps hi ha una competència molt forta, i no només amb els autors locals, sinó també amb centenars de compositors d'arreu del món.

Està fent la seva carrera a fora. Fins a quin punt, llavors, se sent un compositor català?

Això és veritat, però jo sóc i em sento català. Però també crec que és molt dolent per a la creació restringir-la artificialment a un àmbit geogràfic. Avui, parlar de

Què és la música...
per a Hèctor Parra:
“La música per a mi és
el que fa vibrar l'univers,
la vida, l'ésser humà”.

l'àmbit català o espanyol no té sentit en una Europa que, si no la destrueixen abans els banquers o els polítics, és una de les utopies més ambiciosos i necessàries de la societat occidental. Quan viatjo pel món em sento europeu i, dins d'Europa, em sento català.

Vostè té fama de compositor difícil, amb preocupacions intel·lectuals, filosòfiques, fins i tot científiques que aboca en les seves obres. D'on neix la seva música: d'un espai més proper a l'intel·lecte que a l'emoció?

No, no, no..., no és així en absolut. Mai he concebut la música com un exercici intel·lectual. És cert que una idea pot posar en marxa un mecanisme creatiu, però només quan l'emoció hi ha estat imbricada des del principi. De fet, el que em mou a escriure una obra no és la idea en si, sinó l'emoció que em provoca i que pot sorgir davant una situació personal, una pintura, una novella, un poema o, fins i tot, una teoria científica.

M'ha de reconèixer que això no és una cosa que passa a la majoria de la gent...

I per què no? El tema és realment apassionant. L'intel·lecte no es pot separar de l'emoció. La idea que la ciència és freda és falsa! Els científics s'emocionen treballant. Crec que és un error voler constrènyer l'emoció musical als dominis més primaris i instintius de l'ésser humà. Pretendre limitar-la d'una manera naïf i artificial em sembla realment pervers.

El problema és si als altres els arriba aquesta emoció intel·lectual que el mou a vostè.

Crec que si el públic capta o no les idees que m'han mogut a escriure l'obra és, en el fons, irrellevant. El que per a mi és fonamental és emocionar la gent. Cada persona és diferent i percep la realitat d'una manera distinta. Allò important és que l'obra suposi per al públic una aportació d'energia coherent i vibrant. En tot cas, jo em sento satisfet de la meua relació amb el públic.

També té fama de compositor dur per als mateixos intèrprets.

Sóc exigent, sí, però sobretot sento un

profund respecte pels músics. De fet, quan escric, sempre penso en l'intèrpret, perquè és ell qui ha de tocar la meua música i qui ha de sentir plaer recreant-la. I aquesta emoció del músic, de la qual es parla poques vegades, és en realitat més important que la que sent el mateix públic, que és el seu receptor. Per això la comunicació amb els intèrprets és fonamental: si una música no agrada al músic que la toca, és un fracàs. La música que perviu és la que fa que els músics gaudeixin tocant.

Parlem ara del seu treball. Quin es el moment actual d'Hèctor Parra? La seva òpera *Hypermusique Prologue* va marcar algun punt de canvi o d'inflexió en la seva obra?

Certament, tant des d'una perspectiva estètica com professional. Tant *Hypermusique Prologue* com *Zangezi*, la meua obra dramàtica anterior, em van plantejar la necessitat d'eixamplar el meu fraseig, pensar en termes estructurals a gran escala. Això va fer evolucionar la meua música, sobretot en l'aspecte emocional. El canvi estètic s'havia iniciat abans, però, amb el meu *Trio de cordes amb electrònica*, que vaig



escriure per encàrrec de l'Acadèmia de les Arts de Berlín el 2006. Va ser com el *toy model* que fan servir els científics quan volen posar a prova una teoria. Aquest trio ja estava inspirat en les teories de Lisa Randall i hi vaig desenvolupar un tipus de textura polifònica que combinava gestos molt granulars amb motius més melòdics, i vaig realitzar una electrònica que em va ajudar a representar acústicament el model científic que tant m'havia atret.

Ja que en parla, què significa l'electrònica per a vostè? És un instrument més o una eina imprescindible per expressar-se?

No, no és un instrument més. L'electrònica implica un món de noves possibilitats de gestió temporal, una nova concepció del temps musical, amb possibilitat d'estructures microtemporals o macrotemporals irrealitzables amb instruments. Amb l'electrònica pots arribar a fer micro-muntatges que durin menys d'un segon, compostos per centenars de microsons. Es gairebé una visió quàntica del so.

Així, la seva música seria impensable sense aquest recurs?

Miri, des d'*Hypermusique Prologue* no he compost res amb electrònica. És una fallàcia que jo sigui tan electrònic. És cert, però, que la meua música no seria igual sense aquesta experiència. Un exemple: tota la gradació d'estats sonors que jo faig servir, des d'estridències a les cordes,

trinats d'armònics, estats inestables, tots els nivells de transparències i opacitats texturals, d'organicitat textual que utilitzo, tot això, no crec que m'ho hagués imaginat sense l'electrònica.

Però si en prescindeix, no es troba una mica mancat?

De vegades sí, de vegades no. Per exemple, ara estic preparant una obra en què vull utilitzar ultrasons, sons extremadament aguts de 12.000 a 20.000 hertz, i alhora sons extremadament greus, de 20 a 27 hertz, per crear una mena de partitura "oculta" que generi pressió, angoixa, fins i tot un paisatge psicoacústic imaginari. I això sense l'electrònica no seria possible. En canvi, quan faig una peça per a orquestra, no en tinc cap necessitat, perquè l'orquestra et dona un ventall de possibilitats sonores tan gran que aquest recurs esdevé superflu.

Ens pot avançar més detalls d'aquest projecte?

Es tracta d'un monodrama, una obra per a actriu, *ensemble* instrumental i electrònica en viu. El llibret és de Marie NDiaye, una gran escriptora francesa, premi Goncourt l'any 2009. És un monodrama femení en el qual l'autora et submergeix en el món d'emocions que impliquen la maternitat, la relació entre mare i filla. Serà una música més tectònica, més geològica, amb textures que penetren la psicologia

de l'oient sense que ell se n'adoni; una mena de sensacions secretes, un segon pla emocional molt inspirat pel llenguatge de l'autora. S'estrenarà al Théâtre des Bouffes du Nord el març de 2014, amb direcció d'escena de Georges Lavaudant.

O sigui que torna a allunyar-se de l'òpera convencional, com ja va fer en el cas anterior?

Per a mi, l'interès de compondre una òpera avui és justament la possibilitat de posar en risc i fer avançar el teu llenguatge, la teua concepció del so, del fraseig, de la música i de la vocalitat; en definitiva, la mateixa concepció de l'ésser humà. Aproximar-se al món de l'òpera purament convencional i conservadora és un gran parany per als compositors actuals.

Aquesta nova òpera torna a ser de cambra. Donarà el salt a l'òpera gran en algun moment?

Sí. De fet tinc dos projectes més en aquest sentit. Un per a la Biennial de Munic, pel maig de 2014, i l'altre per al Festival de Schwetzingen, amb llibret del dramaturg austríac Händl Klaus, que s'estrenarà el maig de 2015. A part d'això, el proper 1 d'octubre el Klangforum Wien estrenarà a la Konzerthaus de Viena una peça gran per a flauta i *ensemble*, *Moins qu'un souffle. À peine un mouvement de l'air*, inspirada en la novella de Marie NDiaye *Tres dones fortes*. La protagonista femenina està representada per la flauta solista, que està inspirada en la flauta *peule* de l'Oest africà.

“Crec que si el públic capta o no les idees que m’han mogut a escriure l’obra és, en el fons, irrellevant. El que per a mi és fonamental és emocionar la gent. Cada persona és diferent i percep la realitat d’una manera distinta.

Allò important és que l’obra suposi per al públic una aportació d’energia coherent i vibrant. En tot cas, jo em sento satisfet de la meua relació amb el públic.”

I a Catalunya? Té algun projecte que el vinculi amb la música o els creadors d'aquí?

El juliol passat el pianista José Menor va fer una fantàstica estrena, al festival Nits d'Estiu de Girona, de *Cos de matèria*, una composició homenatge a Tàpies. És la primera peça d'un projecte pianístic ideat amb Víctor García de Gomar: un quadern, d'una hora de durada, integrat per set peces, totes inspirades per l'obra d'un artista plàstic. També estic escrivint per al concert del vintè aniversari de la JONC i per al Concurs de Direcció d'Orquestra de Cadaqués, i tinc en perspectiva una col·laboració amb Agustí Fernández.

Un músic de l'àmbit de la improvisació! No sembla que tingui massa a veure amb el seu treball. De què es tracta?

És una idea que va sorgir d'una trobada casual. Es tracta d'una obra d'una hora de durada, una *performance* en què ell manipula el piano fins a l'extrem de semblar completament electroacústic.

Treballant amb ell estic aprenent moltes coses noves que em fascinen i algunes, sorprenentment, no estan tan allunyades del meu món.

Com veu les noves generacions de compositors que pugen darrere seu?

Crec que a Catalunya està sorgint una generació molt potent de creadors d'entre 23 i 30 anys. La majoria d'ells, però, no viu aquí: estan dispersos per Europa i Amèrica. Penso en compositors com Oliver Rapoport, Joan Magrané, Lluís Codera, Joan-Arnau Pàmies, Raquel García Tomás, Daniel Fígols... per esmentar-ne només uns quants.

I què caldria perquè la música catalana pogués projectar-se més a fora?

Segons el meu parer, caldria més obertura perquè la gent que viu aquí puguin créixer com a músics i com a artistes. Caldria obrir-se sense por a perdre identitat. De fet, crec que trobaríem la veritable identitat si eixampléssim fronteres. Hauríem de

ser culturalment molt més oberts.

Però també cal suport econòmic i institucional...

Exacte. Crec que ha estat un gran error el fet que la política cultural catalana hagi intentat seguir el model anglosaxó, en què la inversió pública en cultura és reduïda i es complementa amb una gran injecció de diners provinent del món privat i de grans mecenes, en comptes del model centre-europeu, en què la cultura rep una forta inversió pública. Socioeconòmicament, el nostre país és molt més proper a França que a Anglaterra o els Estats Units, per exemple. Però els polítics semblen només interessats a buscar redits immediats i no tenen el més mínim interès a dur a terme una política a llarg termini que permeti desenvolupar un teixit cultural de qualitat. I si continuem així, el nostre país serà de debò petit, ben petit. ♦

ORQUESTRA DE CAMBRA DE GRANOLLERS

TEMPORADA 2012/2013



VENDA D'ENTRADES PER INTERNET:
www.teatreauditoridegranollers.cat

VENDA D'ENTRADES A LES TAQUILLES DEL TEATRE:
Dimecres, dijous i divendres, de 17.30 h a 20 h i una hora i mitja abans de cada espectacle

AMB EL SUPORT DE:



Ajuntament de Granollers



Generalitat de Catalunya
Institut Català
de les Empreses Culturals

MÚSICA DE L'AIGUA

Diumenge 18 de novembre de 2012

Obres de Händel, Montsalvatge i Telemann
Corrado Bolsi, director

MÚSICA DE LA NIT

Diumenge 27 de gener de 2013

Obres de Mozart, Borodín i Boccherini
Corrado Bolsi, director

MISSA NELSON AMB ROBERT KING

Diumenge 17 de març de 2013

Missa Nelson de Haydn i Simfonia Júpiter de Mozart
Cor de Cambra de Granollers (Josep Vila Jover, dir.)
Robert King, director

EDMON COLOMER DIRIGEIX

LA 5a SIMFONIA DE SCHUBERT

Diumenge 28 d'abril de 2013

Edmon Colomer, director

METEOMÚSICA AMB L'ALFRED RODRÍGUEZ PICÓ

Diumenge 26 de maig de 2013

Alfred Rodríguez Picó, narrador
Corrado Bolsi, direcció

L'OCGr és l'orquestra resident del Teatre Auditori de Granollers
www.ocgr.cat

CLUB DE MECENATGE DEL TEATRE AUDITORI DE GRANOLLERS I DE L'ORQUESTRA DE CAMBRA DE GRANOLLERS:

PATROCINADOR DE PLATA:

PATROCINADORS DE BRONZE:

COL·LABORADORS:



Estabell
Energia



Sorea



"La Mútua"



Obra Social "la Caixa"



► El 22 d'octubre s'inaugura una exposició al Museu de la Música. Joaquim Malats, un pianista per redescobrir

Enguany se celebra la doble efemèride dels 140 anys del naixement i 100 anys de la mort (1872-1912) d'un dels músics més rellevants de la història de la música catalana de principis del segle xx, Joaquim Malats i Miarons. Com a pianista esdevingué un dels millors del seu temps i dedicà també una part de la seva carrera musical a la composició, tot donant a conèixer el seu talent arreu de Catalunya, Espanya i Europa. El seu llegat biogràfic i musical es conserva als arxius d'institucions com el Museu de la Música de Barcelona, la Biblioteca-Arxiu de l'Orfeó Català –al Palau de la Música Catalana– i a la Biblioteca Nacional de Catalunya.

Amb motiu d'aquest doble aniversari, el Museu de la Música de Barcelona, amb la col·laboració de les institucions que també custodien documentació del músic i la recent constituïda Associació Musical Joaquim Malats, ha programat un acte central coincidint amb la data del decés del músic. Així, el dia 22 d'octubre (19 h) s'inaugura l'exposició de petit format a l'entorn de Joaquim Malats al vestíbul del Museu de la Música de Barcelona. Aquesta institució conserva un important fons sobre el pianista i té la voluntat de fer un recorregut expositiu a través de la seva obra, música i trets biogràfics utilitzant com a fil conductor el llegat del Museu. Aquest dia hi

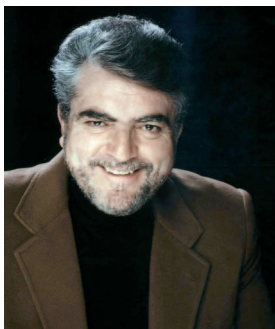
haurà l'oportunitat de complementar l'exposició amb una selecció testimonial de manuscrits autògrafs dels fons de la Biblioteca de l'Orfeó Català i la Biblioteca Nacional de Catalunya i algunes cartes i fotografies del Museu de la Música de Barcelona.

A les 19.30 h Paula García Martínez, investigadora i especialista en Malats, oferirà una conferència sobre el músic a través del llegat que es conserva al Museu de la Música. Per acabar, a les 20.30 h hi haurà un apunt musical a càrrec del Granados Piano Trio –amb Nataliya Borysyuk al violí, Svetlana Tovstukha al violoncel i Melani Mestre al piano– interpretant el lied de la *Suite per a piano*, la *Serenata andalusa* i el *Trio en Si bemoll, per a violí, violoncel i piano* de Malats. El concert s'interpretarà amb el piano Rönish del Museu que va pertànyer a Isaac Albéniz.

Amb aquest acte, doncs, es vol retre un just homenatge a la figura d'un dels intèrprets més rellevants, responsable de l'estrena de moltes de les obres d'Albéniz, col·lega i admirador de Granados i coetani i responsable de difondre arreu la música catalana del moment. L'exposició romandrà oberta al públic fins al 31 març de 2013.

► El baríton Joan Pons es retira

El baríton menorquí Joan Pons va anunciar just abans de la seva participació com a Amonasro a l'*Aida* del Liceu –el passat juliol–, la seva retirada de l'escena lírica. “Avui –amb referència al dia 12 de juliol– es compleixen 42 anys des que vaig entrar a formar part del Cor del Gran Teatre del Liceu, després de treballar deu anys en una fàbrica de calçat. Ara, en acabar les meves Aidas al Liceu (el meu debut com a cantaire també va ser amb *Aida*), em jubilo, així que només se'm veurà en gales d'homenatges, festivals benèfics, masterclasses, com a jurat de concursos i alguna col·laboració especial. Estic superil·lusionat d'entrar en la nova etapa de la meua vida i gaudir de la meua família i amics”, declarava Pons.



El baríton es retira després d'una important carrera que va començar la seva trajectòria internacional el 1980, amb un ja mític Falstaff a La Scala de Milà i que l'ha portat a aconseguir grans reconeixements, com la Medalla d'Or del Gran Teatre del Liceu el 2009 o el fet de ser uns dels pocs cantants al món amb participació durant 25 temporades continuades al Metropolitan Opera de Nova York.

► Una escultura a L'Auditori recorda Albéniz i De Larrocha

L'Auditori de Barcelona acull des del passat 29 de maig la donació d'una escultura de la Fundació Vila Casas a la ciutat de Barcelona a fi de retre homenatge a Isaac Albéniz i

Alicia de Larrocha, dos dels músics catalans més internacionals. L'escultura, d'acer Corten, obra de l'escultor i pintor Alfonso Alzamora, besnét d'Albéniz, ha estat realitzada al Taller d'Escultura Pere Casanovas de Mataró. L'escultura, que ara ocupa l'entrada a l'agora de l'Auditori de Barcelona pel costat del carrer de Lepant, evoca la figura d'un piano de cua amb la tapa oberta i és, en paraules del mateix escultor, un homenatge al seu besavi, a la pianista Alicia de Larrocha, però també als mecenes, sense els quals molta obra artística no podria veure la llum.

L'acte d'inauguració va incloure un recital a càrrec de la pianista basca Marta Zabaleta, directora del màster de música espanyola a l'Acadèmia Marshall, hereva de la tradició pianística espanyola que ve de Granados i el mateix Albéniz.



► García Demestres estrena òpera a Pittsburgh (Estats Units)

Una veritable “lluna de mel” amb els Estats Units és el que sembla estar vivint el compositor Alberto García Demestres (Barcelona, 1960). Després d’haver estat compositor convidat del festival The Seasons (Yakima, Washington) l’any passat, i enguany



compositor convidat de la residència d’artistes Yaddo (Saratoga Springs, Nova York), García Demestres ha tornat a travessar l’Atlàntic i aquesta vegada per presentar, el proper 14 de juliol, una nova creació operística en el marc del Festival d’Estiu de l’Òpera Theater de Pittsburgh.

L’obra es titula *Honeymoon suite* i és una de les sis escenes que configuren una òpera d’autoria coral, *Night caps*, que també signen els compositors Daron Aric Hagen, Gilda Lyons, Roger Zahab, Eric Moe i Dwayne Fulton, amb un llibret comú de Rob Handel. Cadascuna de les escenes té lloc en una de les habitacions de l’hotel de Miss Darlington, “un lloc de romanç, misteri i perill”, segons el que avança el programa de mà. La peça de Demestres, d’uns 20 minuts de durada i cloenda de l’espectacle, aborda la història “d’una parella recent casats que no aconsegueixen quedar-se sols ni un moment,

perquè contínuament hi ha algú trucant a la porta de l’habitació. És quelcom semblant a la famosa escena de la cabina dels germans Marx”, segons el mateix compositor, que defineix la seva partitura com una “comèdia amb una música molt fresca i divertida”. Amb direcció musical de Rob Frankenberry i escènica de Jonathan Eaton –responsable artístic de l’Òpera de Pittsburgh des del 1999–, *Night Caps* va començar a presentar-se parcialment el passat 6 de juliol i un cop estrenades les sis escenes, es representarà íntegra per primera vegada el diumenge 15 de juliol.

García Demestres viu amb especial il·lusió aquesta nova fita als escenaris nord-americans, on la seva obra està gaudint d’una especial difusió els darrers mesos. El passat octubre, durant la seva estada al festival The Seasons, de Yakima, va estrenar les obres *Maternitat*, lied a partir d’un text del poeta Àlex Susanna, i *Genuine Smiles*, obra orquestral presentada per la Yakima Symphony Chamber Orchestra, dirigida per Daron Hagen, i ara, després d’aquesta estrena, prepara un nou projecte al voltant de la poesia de Walt Whitman.

Alberto García Demestres és autor d’un original catàleg d’òperes de cambra que s’inicia amb *Para ti*, que s’estrenà a Barcelona el febrer de 1987. També és autor d’*Aprima’t en tres dies*, *Mariana en sombras* (2001), *Joc de mans* i *El sequestro*, estrenada el novembre de 2009.

PER A. M. DÁVILA

► Ibercamera fidelitza públic i artistes en la seva 29a edició

Ibercamera, un dels cicles més estables de concerts a Barcelona, inicia la seva 29a edició el proper 3 d’octubre amb un recital del pianista britànic Paul Lewis al Palau de la Música Catalana. La temporada d’enguany inclou noms habituals com Valeri Gergiev, Arcadi Volodos, el Cor de Nens de Windsbach, Leopold Hager o Daniele Gatti, junt amb d’altres que són novetat, com les sopranos Measha Brueggergosman i Patricia Petibon i l’Orquestra Simfònica de la Ràdio de Colònia WDR junt amb el seu director Jukka-Pekka Saraste, que debuten en la temporada.

L’objectiu d’Ibercamera continua sent mantenir una lògica en el repertori que s’hi acostuma a programar i és per això que enguany acull obres del gran repertori com la *Cinquena* de Beethoven –amb l’Orquestra Simfònica de Ràdio de Colònia (WDR), guanyadora del premi de la crítica alemanya a la millor orquestra de l’any, i sota la direcció de Jukka-Pekka Saraste, a L’Auditori el proper 19 de novembre– o el *Requiem* de Mozart –amb l’Staatskapelle de Weimar, el Cor Madrigal i Leopold Hager a la batuta–, sense oblidar ampliar l’abast del repertori dels grans compositors, tot programant la *Quarta* de Mahler o la *Passió segons sant Joan* de Bach amb un equip musical íntegrament alemany, amb Martin Lehmann com a director. Completen el cartell el pianista



Arcadi Volodos, la soprano francesa Patricia Petibon, en recital, i la nord-americana Measha Brueggergosman, que interpretarà les *Quatre últimes cançons* d’Strauss. Completen la programació el retorn de l’Orquestra Simfònica del Teatre Mariinski de Sant Petersburg amb Valeri Gergiev i el pianista cubà Jorge Luis Prats; l’Orquestra Simfònica de Bamberg i el seu titular Jonathan Nott, i l’Orquestra de Cambra de Munic, amb Viviane Hagner (violí), Marie-Elisabeth Hekker (violoncel) i Martin Helmchen (piano), interpretant el *Triple Concert per a violí, violoncel, piano i orquestra* de Beethoven i clourà la temporada l’Orquestra Nacional de França sota la direcció de Daniele Gatti.

Són Notícia

Emili Vendrell

EL GRAN CANTANT QUE LA SARSUELA NO VA DEIXAR SER

PER JAUME COMELLAS

A l'hora de presentar la figura d'Emili Vendrell, cal advertir a l'avançada que enllà de la seva condició de "cantant de Catalunya" i de l'aura mítica afectiva que va capitalitzar –per raons musicals i també extramusicals–, va ser sobretot un cantant-artista d'una categoria notabilíssima. Una altra cosa és que aquests mèrits vagin ser explotats com mereixien.

Membre de l'Escolania de Santa Maria del Mar des dels sis anys, anunciador d'una vocació musical molt interioritzada, els esforços de la mare per menar-la es van contraposar als del pare, com és propi de tot home que s'ha fet a si mateix i malda per aplanar el futur dels seus fills des del camí fressat per ell. A la fi, quan la vocació és ferma i les condicions hi ajuden tant com fou el cas de l'Emili Vendrell, el combat té un vencedor inexorable.

Vendrell va anar endinsant-se en el món del cant sense més ambició que la del gaudi quotidià i sense endevinar ni somniar mai les glòries que li oferiria. "Cantar, sí, però això d'arribar a ésser un tenor i cantar al teatre, la veritat no havia passat ni un moment pel meu cervell. Ara, cantar a l'Orfeó i barallar-me amb les sòfles, [...] i arribar un dia a fer algun solo al Palau, potser sí que ho pressentia, i, en això, sí que hi havia pensat moltes vegades."

I és des de la condició primigènia de "gaudidor" de l'art musical que la figura de Lluís Millet esdevé decisiva. Vendrell ho recordava en unes memòries, *El mestre Millet i jo*, publicades el 1953, en ple pendent de la seva carrera, a les quals pertanyen la citació anterior, esdevingudes tribut d'homenatge a qui per a ell va ser el seu mestre i qui va inocular unes predisposicions naturals notables en origen, el do de l'art del cantar bé.

"Parleu clar. [...] L'esperit de l'interpret ha de ser dúctil i ha de saber donar la intenció interpretativa i el caràcter propi a cadascuna de les obres que canta", deia Millet a Vendrell. "En la cançó la lletra ho

és tot. El poeta compta tant com el músic! [...] I així un mes, dos i tres, fins que els nervis se'm trencaven talment". "No puc més –vaig dir– Deixem-ho córrer!. Dec ser molt ase, que no ho sé entendre i els ases no canten! És que no en sabré mai! [...] I així em féu comprendre que una nota aguda no havia d'ésser un crit més o menys potent, sinó una nota més, dintre el registre. I que si la frase ho permetia podia ésser una nota pianíssima, passant la veu al cap sense deixar caure el timbre, i aconseguir així un efecte artístic i no un defecte barroer que enlluerna un públic poc intel·ligent."

Aquestes són denes d'un rosari impecable; Vendrell rebla el clau: "El mestre a més d'un gran artista era un savi"; rosari que s'arrodona amb aquesta darrera citació definitiva: "Mestre [...] si no fos per vostè, jo no cantaria mai. Tot li ho deuré a vostè." La resposta de Millet, prou explícita: "I si vós no portéssiu res a dintre jo no hi perdria el temps, no us ho sembla?"

En tot cas, la dedicació de Millet tan intensiva a formar el cantant, en principi no va ser fàcil i va fer falta una casualitat gairebé novel·lesca. En exercici del seu ofici familiar de paleta, al qual va dedicar força anys, els seus cants espontanis i informals van ser escoltats per una antiga i frustrada cantant d'òpera, Encarnació Prades –havia arribat a cantar amb Gayarre–, que es va oferir a donar-li lliçons i a més va intercedir amb Millet perquè ajudés a formar-lo. Tècnica vocal –Prades– i formació com a artista –Millet– van configurar el corpus d'un procés formatiu de gran consistència.

Aviat van venir els solos amb l'Orfeó Català, el treball de preparació que això comportava ultra el que menava com a intèrpret de cançó. "Es pot dir que a base d'aquestes tres cançons [d'Alió] Cançó de l'estrella, Plor de la tórtora i Si tu fossis aquí vaig aprendre a cantar. La labor del Mestre fou intensa i com sempre, desinteressada. No va voler cobrar-me ni un cèntim. Com més estudiàvem, més interès i entusiasme hi posava el Mestre i no li dolien les hores que amb el seu saber i amb la seva sensibilitat esmerçava a polir i modelar, a gust seu, el meu esperit, dúctil i ben disposat per aquell art de la interpretació."

Solista de la *Simfonia Faust* de Liszt amb la Simfònica de Madrid i Fernández Arbós el 3 d'octubre de 1916, per tant als 23 anys d'edat i poc temps després de *Les estacions* li forneixen èxits consistents. Mentrestant actuaven en recitals de lied i cançó catalana en teatres de segona fila, amb l'esquer de "solista de l'Orfeó Català".

Tot plegat volia dir endinsar-se de mica a mica en el terreny professional –amb ingressos inesperats fins i tot de l'Orfeó en condició de solista. El cim d'aquest procés va ser la primera versió a l'Estat de la *Passió segons sant Mateu* l'any 1921. L'esforç per dominar el paper d'Evangelista va resultar titànic i esgotador: "Em passava hores i hores estudiant i cantant a veu, per vèncer els passatges més difícils i cercant la justesa del ritme procurant no lligar les frases i fer-les ben expressives i ben recitades. Però tot se'm resistia desesperadament. [...] ha estat l'única vegada a la meua vida de cantant que he desconfiat



Biblioteca d'Arxius de l'Orfeó Català

Emili Vendrell fent un parlament d'homenatge al mestre Lluís Millet en l'11è aniversari de la seva mort, a la Sala d'Assaig de l'Orfeó Català, al Palau de la Música Catalana, el 8 de desembre de 1952

de mi! [...] Vaig estar a punt de deixar-ho córrer... He perdut la confiança en mi, Mestre, li deia.”

Els resultats de més de sis mesos de treball intens van ser extraordinaris, com el mateix Vendrell reconeixia: “La Passió va proporcionar-me l'èxit més gran de la meua vida, l'èxit més sòlid, el més veritable, però em costà sang ficar-me-la dintre el cor!”

En aquest context, l'any 1919 estrenà *Festeig* d'Eduard Toldrà, tot iniciant així una relació que va fer que Vendrell, traspassat com Toldrà fa 50 anys, es convertís en el màxim defensor del liederisme del compositor i qui més obres li va estrenar, la majoria al Palau. Són títols tan importants com sobretot el cicle *L'ombra del lledonier* estrenat el 1924, i d'altres tan significatius com *Abril*, *Maig*, *Vinyes verdes vora el mar*, *Cançó incerta*, fins a *Platxèria*, la darrera, estrenada el mes de novembre del 1928 també al Palau. Vendrell va poder dir, en testimoni també confirmat per Narcisa Toldrà, que “va prometre'm que escriuria cançons perquè jo les hi cantés... i així va ésser. Toldrà va ésser el meu músic i jo vaig ésser el seu cantaire durant molts anys, aquestes cançons que he anat fent populars ho diuen prou bé”.

Aquesta devoció de Toldrà per Vendrell es va fer especialment palesa amb motiu de l'estrena d'*El giravolt de maig* l'any 1929. A la correspondència entre el músic i Manuel Clausells, mecenes del músic i factòtum de l'Associació de Música Da Camera, la cosa queda molt clara. Clausells es lamenta repetidament de l'actitud poc

receptiva del cantant, el qual en aquell moment ja era un artista consagrat a qui els dos amics entre ells anomenaven “el divo”. En carta del 28 d'agost, Clausells escriu: “Ara anem a veure el Vendrell, per ultimar acords. Pel que pugui ésser farem treure una nova còpia de la part del tenor i la farem estudiar pel Carasusan”.

El 6 de setembre Toldrà deixa clar el seu interès... i l'estima pel cant de Vendrell. “*Ultimar acords amb Vendrell. Tasca difícil! [...] ja sabeu la meua opinió, en Vendrell amb tres quartes parts de veu és l'interpret ideal del Giravolt.*”

L'any 1922, juliol, estrena a Ceret i a l'aire lliure *La font de l'Albera* d'Enric Morera, d'escassa entitat escènica. Aquest pas va afavorir el següent i definitiu. El projecte de creació del Teatre Líric en el qual es van involucrar diversos empresaris teatrals barcelonins s'havia de posar en marxa amb l'estrena de la sarsuela *Don Joan de Serrallonga* d'Enric Morera. Vendrell va ser un dels candidats a interpretar el paper del Fadri de Sau, però la seva forma de cantar liederística i refinada no agradava ni als empresaris ni al mateix Morera, que sintetitzava les qualitats de Vendrell amb una de les seves frases lapidàries: “*Fa olor de romani*”, una mica en línia amb el judici també lapidari que li havia fet abans la cantant d'òpera Maria Gay: “*cantes com un escolà! Fas olor d'encens!*”

Vendrell va ser acceptat en un repartiment de gran luxe, amb ni més ni menys que el gran Emili Sagi-Barba com a autèntic, aquest sí, divo. Morera, influït per la seva personalitat, va escriure una

romança al tercer acte que va proporcionar a Vendrell l'èxit de la nit, fins a haver de repetir-la dues vegades, tot ofegant en ressò la tasca del cap de repartiment. Era el 22 d'octubre de 1922. D'aquesta manera va encaminar sense retorn la seva carrera vers l'escena..., no pas comptant amb la complaença de qui s'havia convertit en el seu ara decebut Pigmalíó. El judici/anatema de Millet ressona des d'aleshores en totes les síntesis biogràfiques de Vendrell: “*I us hi veieu vós cantant i fent de pallas-so?*” Opinió, d'altra banda, compartida per altres afeccionats i amics: “*No podeu imaginar-vos el rebombori que es va armar en assabentar-se la gent i els amics que jo anava a decantar el meu art cap al teatre*”, havia de recordar anys més tard Vendrell.

Però les cartes del destí havien emès el veredict de inapel·lable. Uns anys, els de preguerra civil, en què la sarsuela produïa importants beneficis econòmics, van arrossegar Vendrell a una dedicació, que en el context va esdevenir gloriosa i que li va reportar ingressos dineraris en el seu moment gairebé exultants. I a més va aconseguir l'estima generalitzada arreu –dotà el gènere de dosis de bon gust i exquisidesa que bona falta li feien–, amb la fita excepcional de les 1.313 representacions de *Doña Francisquita* de Vives –un altre desertor de Millet– i amb la insuperada versió de la romança “Por el humo...”.

“*Ja no hi havia més remei –explicarà a les esmentades memòries– i el teatre m'havia absorbit una part del meu art, que jo havia posat al servei d'un art inferior: el teatre.*” Aquestes paraules tenen una mena de regust d'epitafi autojustificador insatisfet de la seva orientació, que va fer que hagués renunciat a la dimensió més elevada del seu art. I a èxits del tipus del “*més gran de la meua vida, l'èxit més sòlid, el més veritable...*”.

El retorn a l'Orfeó Català com un cantaire més els darrers anys de la seva vida va cloure la volta d'un retorn a uns orígens als quals, per damunt de tot, mai no renuncià i va saber-ne ser deutor agraït; tot sigui dit en honor de la veritat. ♦

La música i l'ofici de lutier

PER JOSEP BARCONS

La música ha acompanyat la humanitat des de temps immemorials. Probablement des del moment mateix en què l'home és home. Perquè l'aparició de les arts –ni que fos d'una manera molt rudimentària, o estretament vinculada a funcions culturals– marca un salt civilitzatori inqüestionable en el procés d'hominització. I la música és, gairebé de ben segur, la primera manifestació artística que devia eclosionar.

Datar-ne l'aparició en funció de les troballes arqueològiques d'instruments musicals seria un error, perquè cal no oblidar que el primer instrument musical és el mateix cos, que –tant si es canta, com si es xiula, com si es pica de mans– actua com un perfecte emissor i un magnífic amplificador: dos trets imprescindibles en qualsevol instrument acústic.

Ara bé, minimitzar la importància d'aquestes troballes també seria un error, ja que la construcció d'instruments (i quina varietat que n'hi ha!) és un universal compartit per totes les cultures que poblen la Terra. Un universal que –curiosament– les particularitza, ja que ens permet entendre-les i fins i tot arribar a identificar-les: només cal pensar en la balalaica, el gamelan, la tenora, el sitar, el bandoneó, la gaita o la darbukka perquè la nostra ment voli immediatament cap a un univers ben concret i específic... Els instruments musicals, doncs, tenen una importància cabdal no sols per a la mateixa música sinó per a la constitució de totes les cultures. I els seus vestigis arqueològics ens aporten informació fonamental sobre l'evolució de la humanitat.

Si bé fa uns 15.000 o 20.000 anys –al paleolític superior– la música era una pràctica habitual (tal com demostren infinitat de troballes i tal com palesen diverses pintures rupestres), el cert és que el primer instrument que s'ha trobat –una



La flauta d'os trobada al sud-est d'Alemanya

flauta d'os, al sud-est d'Alemanya– en té no menys de 40.000. Però tot fa pensar que l'home ja utilitzava instruments de percussió idiòfons fa més de 100.000 anys: el fregament i el colpeig de pedres entre si devia acompanyar –tal com afirma Ramón Andrés al magnífic llibre *El mundo en el oído- "Taurora de posibles danzas mágicas"*.

La història de la luteria, doncs, es remunta als primers temps de la humanitat, abans fins i tot de l'aparició de l'*Homo Sapiens Sapiens*; i la tasca dels lutiers –des dels més esporàdics fins als grans mestres– ha acompanyat totes les cultures en el seu transcórrer fins als nostres dies. De tot aquest arc immens de temps, però, ha estat sens dubte l'edat moderna (aquella que s'inicia amb el descobriment del Nou Món i la invenció de la impremta) la que ha presenciat una evolució instrumental més gran. I aquest desenvolupament organo-lògic ha contribuït a les transformacions de l'estètica musical d'Occident, que en els darrers cinc-cents anys s'han succeït amb una celeritat inaudita, i de forma paral·lela a la pèrdua de la dimensió simbòlica i ritual dels instruments amb què es duia a terme.

Hauria estat possible el floriment del Barroc sense els avenços de la luteria nord-italiana del segle XVII? S'haurien donat els girs intervàlics aparentment inexplicables d'algunes sonates de Beethoven sense que el compositor explorés els límits dels teclats de l'època? Hauria escrit Bruckner les seves catedrals simfòniques si no hagués tocat l'orgue de l'abadia de Sant Florià de Linz, el més esplèndid de la monarquia danubiana? Com s'haurien expressat Stan Getz, Sidney Bechet o Charlie Parker sense l'invent d'Adolphe Sax? Què seria de Radiohead, del rock psicodèlic, de Vangelis o del hip-hop sense l'enginyeria dels laboratoris sonors dels anys seixanta?

Aquests són alguns exemples de com la luteria ha contribuït de manera inqüestionable a l'evolució de la música. Per això val la pena girar-hi la mirada i entrar als tallers d'alguns artesans que veuen com les seves creacions ressonen per les sales d'arreu del món. Per fer-ho, res millor que deturar-se en el seu ofici, conversar-hi, i veure com –igual que la composició i que la interpretació– la luteria té molt de ciència, però és sobretot un art. Perquè més enllà de números i de proporcions, en la construcció de cada instrument –i, en els de corda, de manera literal–, el lutier hi posa l'ànima.

El propòsit de les pàgines que ompliran aquesta secció en els propers números serà conèixer aquestes ànimes, copsar com són, i tractar de revelar en la mesura que sigui possible els misteris de cada instrument de bracet d'aquelles persones que millor els coneixen. De bracet d'aquells artesans que fan que siguin el que són. De bracet d'aquells que, amb generositat absoluta, creen les condicions de possibilitat perquè la música trobi a través seu un vehicle d'expressió. ♦



Daniele Gatti

Inaugura Palau 100

PER MERCEDES CONDE PONS

Daniele Gatti és l'estrella de la inauguració de la temporada de concerts Palau 100. El director italià liderarà la Wiener Philharmoniker en el seu retorn al Palau de la Música, amb un programa per fer venir salivera: les *Simfonies núm. 2 i núm. 4* de Johannes Brahms. Serà un inici de temporada, el 29 de setembre, de bombo i platerets, com a preludi d'un cicle llaminer i amb diversitat de propostes artístiques.

El director milanès, ja conegut a Barcelona per anteriors i sempre ben vingudes actuacions amb diverses orquestres, en cicles com Ibercamera o Palau 100, és avui dia un dels directors més ben considerats a nivell internacional. Deutor d'una tradició nord-italiana de lideratge orquestral –va cursar estudis al Conservatori Giuseppe Verdi de Milà–, en ell es conciten la sobrietat de la tradició centre-europea –es troba molt còmode tant en el repertori germànic com en el francès– i la passió mediterrània pròpia del seu bressol. Gatti coneix i entén Mahler, al mateix temps que gaudeix de les amabilitats i delícies musicals de Puccini.

Per això no sorprèn veure en la seva agenda actual –hom voldria ser la seva ombra per gaudir d'aquestes experiències–

funcions de *Mathis der Malher* de Paul Hindemith i *Falstaff* de Giuseppe Verdi a Zuric, *La Bohème* al Festival de Salzburg, programes simfònics amb Mahler (Wiener Philharmoniker), Wagner, Strauss, Berg amb la Gustav Mahler Jugendorchester i Debussy i Ravel amb l'Orchestre National de France, de la qual és titular des del 2008.

Amb la Wiener Philharmoniker està de gira aquest mes de setembre, a ciutats com Madrid, Barcelona, Torí, Verona, Colònia i, al novembre, interpretarà la integral de simfonies de Ludwig van Beethoven al Théâtre des Champs Élysées amb l'Orchestre National de France. Gatti començarà el 2013 als Estats Units, dirigint el *Requiem* de Verdi amb la Boston Symphony Orchestra i *Parsifal* de Wagner al Metropolitan Opera House de Nova York.

Al juny, el director italià tornarà a Ibercamera al capdavant de l'orquestra francesa de la qual és titular per clausurar temporada amb un programa orquestral amb fragments d'òperes de Verdi i Wagner, amb la qual cosa aquest cicle s'afegeix a la commemoració del bicentenari del naixement d'aquests compositors.

Núria Viladot

COLUMNA MÚSICA CELEBRA DUES XIFRES
RODONES: 15 ANYS I 300 DISCOS

PER ALBERT TORRENS

En temps de crisi, però amb la motxilla carregada pel fruit de tot aquest temps i una cartera farcida de noves propostes, el segell Columna Música consolida el seu lloc al nostre panorama discogràfic. Fer balanç d'aquests primers anys és tan revelador com engrescador.

Aquest 2012 han coincidit al calendari dues efemèrides per a Columna Música...

Sí, el febrer de 1997 es va formular l'escriptura de l'empresa i el disc número 300 arribarà ben aviat al mercat. Hem volgut que sigui un projecte que ens faci especial il·lusió –és clar que tots ens en fan– i hem escollit un disc de la Victòria dels Àngels amb Pau Casals –que apareix tant tocant el piano com dirigint l'orquestra. Ja fa temps que col·laborem amb la Fundació Victòria dels Àngels per recuperar-ne els enregistraments i, d'altra banda, aquest any encetem una col·lecció dedicada a Pau Casals, que creiem que està molt abandonat com a intèrpret i com a compositor.

Quin ritme de treball cal tenir per arribar a fer tres-cents discos en quinze anys?

Vam començar molt enèrgicament i després, durant una època, el ritme es va alentir per una sèrie de canvis empresarials. Ja fa temps, però, que vam tornar a agafar una velocitat de creuer entre vint-i-cinc i trenta discos l'any. Penso que és una producció molt elevada, i representa el doble de l'empresa que ens va al darrere. Moltes discogràfiques treuen reedicions sense dir-ho –agafen l'històric i en canvien la caràtula i el número de referència–, i això no són produccions noves. Nosaltres, en molts casos, fem primers enregistraments mundials, i això té el valor afegit d'aportar alguna cosa nova a la discografia mundial, a banda de recuperar el nostre patrimoni, que per a nosaltres és bàsic.

Quina és la filosofia d'empresa que fa possible tot això?

Busquem recursos per tot arreu: quan ens arriba un projecte, n'estudiem la viabilitat, mirem a quines portes hem d'anar a trucar per buscar finançament, encarreguem la documentació i l'estudi introductori –perquè el tipus de música que nosaltres fem encara no és de gran divulgació–, ens ocupem que hi hagi una bona distribució i promoció, etcètera. I comptem amb la implicació de tothom: intèrprets,

compositors, tècnics de so... Cadascú ha de fer la seva feina. En aquest sentit, som una empresa molt anormal perquè som al mateix vaixell que els intèrprets: no tenim cap posició de poder, simplement liderem el projecte perquè tingui sortida. Després de quinze anys, la gent ja ens coneix molt: veuen el producte que fem i saben que hi posem ganes.

Com celebraran aquests quinze anys?

Ens hauria agradat fer una festa, però ho hem descartat per motius econòmics. El que sí que farem aquest any –i coincideix, per casualitat, amb l'aniversari– és posar en marxa una campanya de subscriptors. No ho hem fet abans per respecte als distribuïdors i les botigues de discos, amb els quals tinc una relació excel·lent, però la situació econòmica m'obliga a prendre aquesta decisió.

Quin seria el seu somni per al futur de Columna Música?

Crec que la varietat dels projectes que fem té molta gràcia, i triar-ne un de sol no té cap sentit. Simplement, m'agradaria poder continuar com fins ara –recuperant patrimoni, fent coses interessants...–, però sense patir econòmicament. Això sí que seria un somni! ♦

Núria Viladot manté intacte l'entusiasme que la va dur a posar en marxa, ara fa quinze anys, el projecte empresarial que continua liderant i al qual tant deu la música catalana. Al capdavant d'un equip reduït però eficient, no té escrúpols a l'hora de mostrar-se sorpresa, ella mateixa, del camí fet fins avui, i encara menys per assegurar que conserva l'energia necessària, i més, per continuar endavant. Aquest aniversari arriba en temps difícils –és cert–, però la feina per fer és molta i les noves idees, per sort, no falten a la cita.

Prejudicis

LES FALSES CREENCES ENTORN DEL REPERTORI OPERÍSTIC

PER JAUME RADIGALES

Després de la presència de les “forces vives” de Bayreuth a Barcelona, la temporada 2012-13 del Gran Teatre del Liceu aixeca el teló amb un títol carregat de prejudicis: *La forza del destino*, condemnada a ser etiquetada d'obra menor. Són fonamentats aquests prejudicis en el terreny que ens ocupa? Parlem-ne!

Quan la directora de la publicació que l'amable lector té a les mans em va proposar l'article d'aquest número, ballaven les idees fins que finalment van acabar quallant a partir de preguntes que ella i jo ens formulàvem per trobar l'encaix just que permetés omplir aquestes dues pàgines que teniu obertes. Una altra cosa és que les paraules que segueixen estiguin a l'altura de l'encàrrec i del que el lector espera trobar-hi. La qüestió era la següent: és obvi que hi ha obres musicals (en el cas que ens ocupa, operístiques) que desporten empatia, simpatia i sintonia als oients i espectadors potencials, que no dubten a passar per taquilla i pagar per veure *La flauta màgica*, *La Traviata* o *La bohème*. Ara bé, també és cert que costa més desembutxacar uns quants euros, o fins i tot engegar la ràdio o accedir a la botiga de discos per veure i escoltar, o tan sols escoltar, peces com *Pelléas et Mélisande*, *Una tragèdia florentina*, *El nan* o fins i tot un Verdi en estat pur com *La forza del destino*. Es tracta d'obres que desperten no poques reticències, fruit de prejudicis sovint fonamentats en arguments de perfil molt baix. I que consti que els exemples esmentats no són atzarosos: la temporada passada no van ser pocs els assidus i abonats al Liceu que em comentaven que no els interessava gens el doble programa dedicat a Alexander Zemlinsky o l'òpera de Claude Debussy. I que es queixaven que obres com aquestes s'incloguessin en els respectius torns d'abonament.

Quin és el problema? D'entrada, deixem en pau les obres de Debussy, Zemlinsky o Verdi. Són el que són (peces excel·lents), tot i reconèixer que el Verdi

de *La forza...* no tingui res a veure amb el de *Rigoletto* o *Don Carlos*. Això és ben cert. Tanmateix, la pregunta d'entrada persisteix.

Potser la clau de tot plegat rau, d'una banda, en el boca-orella, en aquella maleïda tradició que passa de generació en generació i que no fa més que mimetitzar un tic fruit d'un mal moment. Qui sap si, en un mal moment, algú va decidir que *La forza del destino* era una mala òpera de Verdi. A partir d'aleshores, la bola de neu s'ha anat fent grossa fins a provocar una allau que s'ha encarregat de llançar tota mena d'invectives contra el títol en qüestió. I aquest, insisteixo, no és res més que un de tants exemples.

L'altra clau de volta, aplicada a les obres de Zemlinsky i Debussy (a les quals podríem afegir les d'Stravinsky, Britten o John Adams), estaria en el context temporal, que, d'entrada, sembla fer por: el segle xx. Pocs atinen a pensar que ja fa dotze anys que vam deixar aquest segle xx enrere; i que ens separen més de cent anys de l'estrena de *Pelléas et Mélisande*; i que ens entestem a parlar de les obres del segle xx com a “obres contemporànies”. Ja em dispensaran, però jo no sóc contemporani de Debussy ni de Schönberg, compositors que quan jo vaig néixer ja dormien el son dels justos. Són precisament les etiquetes (moltes d'equivocades) les que generen aquests prejudicis: a ningú no li agrada o li deixa d'agradar la música de J. S. Bach perquè sigui barroc; o de Mendelssohn perquè sigui romàntic. Al contrari, aquests músics agraden o no independentment dels seus contextos espacials o temporals.

El mateix hauria de passar amb els músics que (oh, desgràcia!) situem al segle xx, cosa que lamentablement fa arrufar el nas sense fonament i sense coneixement de causa.

Vivim, certament, emmandrits a partir del moment en què Mendelssohn va re-exhumar la *Passió segons sant Mateu*. Un episodi clau per a la història de la música, certament, però per bé i per mal: d'una banda, allò va suposar la descoberta del llegat del passat; d'una altra, aquella mirada enrere va començar a ser tan habitual, que es va començar a deixar de banda la música del present. Fins que a partir de la segona meitat del segle xx, tot allò que era actual resultava indigerible fins i tot abans d'escoltar-se. I la catàstrofe va arribar amb la proliferació de la fonografia, especialment amb el sorgiment de la “High Fidelity”, l’“alta fidelitat”, una denominació risible i sobre la qual algun dia –si se'm permet– escriuré alguna cosa.

Tornem, però, al punt de partida: certament, el segle passat va suposar un trencament respecte dels sistemes de composició tradicionals. Però no tot el segle xx ha estat dodecafònic, ni tan sols atonal. Precisament la centúria que vam deixar enrere fa dotze anys va ser la de l'eclecticisme i la varietat, cosa que dóna peu a un ventall enorme de possibilitats a l'hora de triar i remenar. I potser aquestes potencialitats van derivar en mandra i en l'arrecerament en els valors segurs, o sigui els del passat, com si el passat fos bo i el present prescindible. En definitiva, tot plegat va impedir veure que també hi ha clàssics contemporanis.

Andrea Messana/Opéra National de Paris



Qui sap si la solució per al despul·lament de prejudicis passa pel coneixement real de les obres. Per l'estudi i l'anàlisi, sense erudicions però amb esforç. I també (és cert) per saber-les vendre els programadors, que no tot és culpa de la mandra dels espectadors. I és que a aquests cal formar-los i preparar-los, i és aquí on rau la responsabilitat de les institucions culturals d'un país, especialment si són públiques. És així com els prejudicis poden acabar. O, més en concret, s'acaben quan s'aplica la força de voluntat a la realització i a la materialització d'assistir a un espectacle o altre quan es ven com cal.

Si tornem al Liceu i a l'òpera, la prova del que acabo de dir és que títols que d'entrada no semblen suscitar l'interès evident i previsible de l'abonat al Liceu, acaben sent tot un èxit. Ha passat al llarg de les últimes temporades amb obres com *La ciutat morta* de Korngold o *Billy Budd* i *El somni d'una nit d'estiu* de Britten. Es tracta d'òperes no forçosament contemporànies, però sí plenament arrelades al segle xx. I creguin-me si els dic que dues petites meravelles com *Una tragèdia florentina* i *El nan* de Zemlinsky haurien estat un èxit. Hauria calgut, això sí, bona voluntat de les dues parts: obertura de mires i ganes de

vendre un producte excel·lent. Hi haurà, segur, una nova oportunitat, per exemple aquesta mateixa temporada amb *Street Scene* de Kurt Weill. Abans, i ara que som a l'inici d'un nou cicle de programació, podríem començar per obrir ment i orelles a una obra romàntica com és *La forza del destino* i adonar-nos que és una partitura amb suficient entitat per gaudir-ne i massa carregada de prejudicis que en dificulten una percepció objectiva. Més enllà de la (mala) fama que l'òpera hagi guanyat al llarg dels anys, un Verdi sempre és un Verdi i mai no deixa indiferent. Creguin-me que val la pena. ♦

Muntatge de *La forza del destino* de Giuseppe Verdi que obre la temporada 2012-13 del Gran Teatre del Liceu, del 2 al 20 d'octubre.

Qui sap si, en un mal moment, algú va decidir que *La forza del destino* era una mala òpera de Verdi. A partir d'aleshores, la bola de neu s'ha anat fent grossa fins a provocar una allau que s'ha encarregat de llançar tota mena d'invectives contra el títol en qüestió.

Festival Womad

EL FESTIVAL DE FESTIVALS

PER JORDI URPI

Un dels noms cabdals per entendre l'evolució de les músiques del món celebra aquest any el seu trentè aniversari. Tres dècades després, els festivals Womad mantenen el seu paper com una de les manifestacions culturals més festives i globals del planeta.

Els lectors més veterans d'aquesta publicació potser recorden un esdeveniment que va ocupar el Parc de la Ciutadella l'estiu del 1989, en la programació de l'anomenada Olimpíada Cultural. Duia el nom de BarceWomad i les cròniques de l'època parlen de tres jornades de temperatura elevada per diferents motius: l'habitual canícula del mes de juliol, la presència molt activa d'un públic nombrós i la gran categoria dels artistes programats, entre els quals l'algeriana Houria Aïchi, el guitarrista flamenc Sabicas, la tanzana Orchestra Super Matimila i l'irlandès Van Morrison. Va ser una oportunitat única per trobar-se, de sobte i en un únic espai, amb un ventall de propostes musicals que ens permetien fer la volta al món com mai no s'havia vist a la capital catalana. I que, malauradament, només es va repetir dos cops més.

Aquell BarceWomad arribava amb l'aval d'una organització anglesa que, en aquell moment, ja acumulava set anys d'experi-

ències, d'èxits i fracassos, d'encerts i errors, i que pocs mesos abans havia iniciat l'exportació del seu concepte de celebració d'aquest món de músiques, arts i danses (Womad és l'acrònim del lema "World of Music, Arts and Dance") en què vivim. Sengles festivals a Dinamarca i al Canadà, organitzats l'any 1988, van ser el primer pas d'una filosofia que, en tot aquest temps, ha passat per Itàlia, Austràlia, els Estats Units, Sud-àfrica, el Japó o Anglaterra, i que ha permès a artistes de tradicions molt diferents presentar-se davant d'audiències molt diverses. ¿El tòpic que qualifica la música com l'idioma universal, capaç de reunir la gent per damunt de qualsevol conflicte, convertit en realitat? Potser sí.

Els durs inicis

Va ser Peter Gabriel, músic anglès prou conegut en l'escena internacional del pop tant per la seva etapa amb el grup Genesis com per la seva carrera solista,

qui va tenir la idea de crear un punt de trobada artístic i global que, finalment, va convertir-se en el Festival Womad. En les seves pròpies paraules, *"Tentusiasme per la música de tots els racons del món ens va conduir al concepte de Womad l'any 1980 i al primer festival dos anys més tard"*. Aquella primera i arriscada aposta es va celebrar al parc de Royal Bath and West, a la localitat anglesa de Shepton Mallet (poc més de dos-cents quilòmetres a l'oest de Londres), i va aplegar un grapat d'artistes molt variats: del mateix Peter Gabriel en l'espectacle de percussió del grup The Drummers of Burundi, del jazzman Don Cherry fins a gent del pop anglosaxó com Simple Minds, o Echo & The Bunnymen, i de l'indi Imrat Khan fins al nigerià Prince Nico M'barga.

La premsa i el públic van respondre d'una manera sorprenent i positiva a aquella proposta *"apassionant, però surrealista"*, com la va qualificar el diari «The Observer». Des dels temps de Monter-

rey o Woodstock, cap festival no havia aconseguit establir una connexió similar entre els músics i l'audiència. Però aquest èxit artístic i social no va tenir un resultat econòmic. De fet, preguntat per un periodista sobre aquest tema, Peter Gabriel va respondre que *"no hem atret prou públic per obtenir beneficis. Però hem demostrat que hi ha gent a qui agrada escoltar altres músiques, a banda del rock. Fins i tot en el cas que nosaltres no continuem el projecte, algú altre ho farà"*. Potser Gabriel no era del tot conscient de les seves paraules, però sens dubte aquells primers Womad van esdevenir una guia per al futur de la música popular.

Malgrat el fracàs econòmic que havia suposat el festival de Shepton Mallet, un petit equip de gent va decidir que aquella idea s'havia de mantenir viva. Van ser uns primers anys molt difícils per a l'organització, pràcticament sense recursos econòmics. Eren els temps del postpunk, del materialisme proposat i propagat per Reagan i Thatcher, de greus conflictes socials al Pròxim Orient, a l'Amèrica Central a Irlanda del Nord... No semblava el millor terreny per parlar de trobar-se amb altres persones per mitjà de la cultura i conèixer quina era la música que es feia a milers de quilòmetres de casa nostra. Però aquelles persones creien fermament en la seva tasca. Segons Thomas Brooman, un dels fundadors i director durant molts anys del Womad, *"exactament no sabem què fèiem, quin seria el resultat, però continuàvem endavant amb esperança, amb molta fe"*.

L'equip va aguantar aquelles primeres ensopegades i les dificultats econòmiques

que acumulaven. I just quan el concepte de les músiques del món va iniciar –a finals dels anys vuitanta– un camí més obert, quan va ser capaç de generar les seves primeres estrelles internacionals, el Womad estava situat en la millor posició de sortida. De fet, alguns d'aquests primers referents, com el senegalès Youssou N'Dour, la colombiana Totó la Momposina o el pakistanès Nusrat Fateh Ali Khan, s'havien fet conèixer a través dels festivals Womad. L'any 1987, amb el projecte i l'organització ja prou estables, es van organitzar quatre festivals, tots en territori britànic. I aquí va començar la nova etapa del Womad: la internacionalització progressiva del festivals des de l'any 1988, la publicació de les primeres referències de la discogràfica Real World Records l'any 1989, l'arribada al Japó l'any 1991...

Uns valors imitats

El funcionament dels festivals és sempre molt similar, es faci a Las Palmas (illes Canàries) o a Adelaide (Austràlia). De fet, una de les crítiques que sovint rep el Womad és l'aire de franquícia que ha envaït el seu esperit des de fa uns anys, tot i que probablement és l'única forma de fer rendible una infraestructura tècnica de primer nivell. En tot cas, també és evident que, per damunt de tot, el projecte funciona amb un explícit caràcter familiar, actiu i divers que l'ha convertit en un esdeveniment únic i que ha marcat la pauta de molts dels festivals, especialitzats o no en les músiques del món, que han vingut després. Així, durant tres dies es combinen les nombroses actuacions musicals programades amb un seguit de tallers oberts al públic (amb especial atenció als nens,

el públic del futur), sovint realitzats pels artistes que, en un moment o altre del cap de setmana, pujaran als escenaris.

Durant aquestes tres dècades de vida (amb cent seixanta festivals a les espatlles), el Womad ha obert la seva acció de treball cap a altres camps, però sense perdre mai de vista l'objectiu de crear un territori cultural nou, una visió pròpia de la diversitat musical que hi ha al planeta. A banda dels festivals, ha donat suport a nombroses produccions discogràfiques (el segell Real World i la col·lecció Womad Select) i ha realitzat nombrosos projectes educatius (des de tallers presencials en escoles i centres socials fins a la publicació de materials audiovisuals per a professors) que sempre transmeten les possibilitats d'una societat en què totes les cultures tenen el mateix valor, tot preparant així el terreny per a un punt de vista més tolerant i inclúsiu del món fora de les aules. Ja ho deia la crònica de «La Vanguardia» d'aquell llunyà 31 de juliol de 1989: *"Amb una evident vocació integradora, el vell projecte idealitzat per Peter Gabriel, Thomas Brooman i companyia s'ha convertit en una gratificant realitat."* Per molts anys! ♦

Després de visitar gairebé trenta països (entre els quals, Àustria, Estònia, Singapur i Abu Dhabi), els darrers anys l'agenda del Festival Womad s'ha estabilitzat al voltant de set ciutats: les angleses Bristol i Malmesbury (les seves dates habituals de celebració es mouen entre finals de juny i juliol), l'australiana Adelaide i la neozelandesa New Plymouth (durant el mes de març, en dos caps de setmana consecutius per aprofitar-hi el desplaçament d'artistes i infraestructures), la siciliana Palerm (juliol) i les espanyoles Càceres (maig) i Las Palmas de Gran Canaria (novembre).
Més informació a <http://womad.org/festivals/>.



Digressions barroques

GRANS NOMS DE LA INTERPRETACIÓ AMB CRITERIS HISTÒRICS A BARCELONA

PER XAVIER CESTER

Recuperem el final del “Compàs” anterior: l’única ciutat “a Espanya al nivell d’Europa” pel que fa a programació musical. Víctor Medem no es referia pas a Barcelona sinó a Madrid, on Ibercamera estrenarà nou cicle el curs vinent, La Filarmónica.

No es tracta ara de començar a fer un memorial de greuges comparatius amb la capital de l'Estat, d'elevat protestes abrandades (i inoperants) per l'honor ferit i la reputació ultratjada o, ben al contrari, caure en el pessimisme masoquista i delectar-nos en com estem de malament sense fer res per solucionar-ho. Com tota afirmació amb ganes de crear impacte, com imagino que és el cas, hi ha un fons d'exageració, unes dosis de distorsió, unes dècimes d'invenció i unes parts de realitat. Entre aquestes últimes hi ha un element que justament la propera temporada sembla que torna pel bon camí. Em refereixo a la presència a casa nostra dels grans noms de la interpretació amb criteris històrics.

Tirem primer una mica enrere. Com en tants altres fenòmens, vam arribar una mica tard a tota l'onada que des dels anys cinquanta i, sobretot amb un fort impuls a partir dels setanta, va revolucionar la recreació del repertori barroc i clàssic. Curiosament, el públic va anar més ràpid que molta de la crítica especialitzada local a acceptar i aplaudir aquest moviment. Després d'una *Passió* de Bach com les que oferia fa anys “la Caixa”, interpretada amb una orquestra d'instruments originals de primer nivell i un cor de dimensions reduïdes –l'aposta pels cors de solistes és més recent–, no era pas infreqüent llegir ressenyes amb un to entre displicent i paternalista que deien que tot allò era molt interessant, però que era una moda que passaria (enyoraven Karl Richter potser?). La moda, tanmateix, ha tingut més èxit i més durador que la dels pantalons acampanats. Un fet similar ha passat amb els contratenors: de ser curiositats excèn-

triques, que generaven no pocs girs de cap i alçada de celles quan obrien la boca, ara han esdevingut celebritats adorades, capaces de posar als seus peus tot un Liceu en principi refractari als seus encants. Els triomfs de Philippe Jaroussky en el seu recital o de Bejun Mehta al *Tamerlano* de Händel (i això que el reclam era Plácido Domingo) il·lustren a la perfecció aquesta evolució.

La indústria del disc va fer molta feina, i bona, per situar en el mapa mental de l'aficionat els noms de Leonhardt, Harnoncourt, Goebel, Koopman, Brüggén, Hogwood, Pinnock o Gardiner, entre molts d'altres. El Festival de Música Antiga en els seus bons temps va ser un aparador fantàstic que, per raons que se m'escapen, es va anar esllanguint sense remissió quan la Fundació “la Caixa” el va traspassar a L'Auditori. Cert que alguns cicles tradicionals van anar incorporant petits tasts d'aquest repertori, però no és menys cert que durant massa anys Catalunya ha estat fora dels circuits de moltes formacions de prestigi. Es poden comptar amb els dits de la mà els cops que un *Concentus Musicus* de Viena o *Les Arts Florissants*, per exemple, han actuat al país els últims, diguem-ne, quinze anys. No només això, molts cops aquests conjunts realitzen projectes coproduïts entre diferents auditoris i teatres internacionals amb gires que, per regla general, ens han passat de llarg.

Encara sort de disposar ben a prop un músic de referència mundial com Jordi Savall, al capdavant dels seus diversos conjunts, o sol amb la seva viola de

gamba, una presència tan benvinguda com necessària. ¿Deu ser, però, a causa de l'ombra poderosa de l'igualadí que la trajectòria d'altres formacions catalanes ha estat més difícil? O simplement és fruit de la mania de molts pròcers de la cultura que creuen que, amb un exemple de cada tipologia artística ja en tenim més que prou? Als últims anys han sorgit un grapat d'iniciatives de no poc mèrit que, alhora, reflecteixen una evolució positiva: cada cop hi ha més músics del país destres en la praxi interpretativa amb criteris històrics, també en les files d'orquestrades de primer nivell.

Hi ha prou públic per a aquest repertori? Ho desconec, però el que hi havia, en el cas del festival esmentat, es caracteritzava per la seva extrema fidelitat i, factor que cal no menystenir, per una mitjana d'edat més baixa que la dels cicles convencionals. Si la creació contemporània es va quedar tancada, per causes internes i externes, en un gueto del qual encara costa sortir, el Barroc oferia una porta a un repertori nou i fresc i en aparença inexhaurible: era més engrescador escoltar una suite desenterrada de Heineken que l'última partitura de Boulez. És obvi que no tots els compositors a qui se'ls ha tret la pols són genis de primera divisió, però el factor risc de la redescoberta és inferior al de la creació inèdita.

El Barroc ofereix un altre avantatge respecte del repertori més típic, sobretot pel que fa a l'òpera: la llibertat a l'hora d'abordar-les, derivada de la manca de tradicions interpretatives codificades durant dècades. La paradoxa rau en el fet



Escena del muntatge de *Platée*, de Rameau signat per Calixto Bieito, estrenat a Stuttgart el juliol passat

que moltes d'aquestes òperes segueixen esquemes formals més aviat rígids, com els títols de Händel, amb el seu reguitzell de recitatius i àries encadenats l'un rere l'altre. Només cal recordar muntatges tan diferents com el de *Giulio Cesare* de Herbert Wernicke i els seus tocs d'humor, i el d'*Ariodante* d'Achim Freyer amb l'estilitzada abstracció dels seus titelles humans, o els dos Monteverdi que hem vist al Liceu, *L'Orfeo* signat per Gilbert Deflo i *L'incoronazione di Poppea* a càrrec de David Alden.

Amb dos pesos pesants com Monteverdi i Händel s'acaba la recent i limitada trajectòria operística barroca al Liceu. Curiosament, dos dels impactes més grans en aquest àmbit es van donar al Teatre Nacional de Catalunya, primer amb la màgica *La Calisto* de Cavalli, posada en escena pel desaparegut Wernicke, i fa menys temps amb el corpenedor *Dido and Aeneas* de Purcell recreat per la coreògrafa Sasha Waltz. Les òperes barroques no requereixen l'amplitud d'espais de teatres com el Liceu, per bé que l'encara més immens Metropolitan de Nova York també faci de tant en tant algun Händel o un *pasticcio* com *The Enchanted Island*, desfilada d'estrelles inclosa. El que sí

necessiten és una resposta orquestral que sigui conscient de les necessitats específiques d'aquest repertori, més enllà de l'ús o no d'instruments originals. Hi ha directors com Harry Bicket que semblen haver-se especialitzat en repertori barroc per a orquestres modernes de teatre, encara que els resultats, dignes en general pel que fa a les seves actuacions a Barcelona, mai no hagin acabat de ser ni carn ni peix.

Similars sensacions són les generades per Christian Curnyn en la nova producció de *Platée* que Calixto Bieito ha estrenat a Stuttgart. El cor i l'orquestra de la casa van ser els elements menys destacats d'un dels millors muntatges recents del director català, molt més actiu, operísticament parlant, a fora que a casa; un espectacle que subratllava els aspectes més cruels d'aquesta comèdia de Rameau. Estètica anys setanta i segle XVIII s'unien en un còctel explosiu que no evitava caure en algunes vulgaritats marca de la casa, però que, per camins ben diferents, seguia la mateixa línia de pensament que expressa Jordi Savall quan li pregunten pel repertori que interpreta: no és música antiga, sinó ben contemporània des del moment que sona ara i aquí per músics

del nostre temps. Per això el Barroc, en mans d'uns i altres, ens continua interpellant i fascinant. ♦

La indústria del disc va fer molta feina, i bona, per situar en el mapa mental de l'aficionat els noms de Leonhardt, Harnoncourt, Goebel, Koopman, Brüggén, Hogwood, Pinnock o Gardiner, entre molts d'altres.

Els Festival de Bayreuth va venir a Barcelona l'any 1955, en plena postguerra espanyola, quan el desprestigi per la seva afiliació al nazisme encara li feia sentir l'ostracisme europeu. El fervor wagnerià de la ciutat de Barcelona i del poble català, però, pesaren més que els condicionants polítics, i les escenografies més modernes i transgressores del moment es traslladaren a Barcelona, per a l'admiració d'un poble que mirava enrere amb nostàlgia, a aquells temps en què el modernisme i el wagnerisme confluïren per donar lloc a un efervescent clima cultural irreplicable. Amb l'excusa del retorn del Festival de Bayreuth aquest mateix mes de setembre, a la ciutat que el va acollir fa gairebé seixanta anys, fem un repàs de l'impacte que va tenir la seva primera visita i també de les veus més valorades al llarg de la història d'amor entre Barcelona i Richard Wagner.

DOSSIER

Wagner a Ba



arcelona

Bayreuth, anada i tornada

WAGNER JA NO ÉS PATRIMONI EXCLUSIU DEL FESTIVAL
QUE ARA ARRIBA A BARCELONA

PER ROSA MASSAGUÉ

El Festival de Bayreuth, quan va venir a Barcelona el 1955 buscava la manera d'explicar-se davant del món, de fer entendre que s'havia rentat la cara, que ja no hi quedaven restes d'esvàstiques, al turó verd. Hauria estat un missatge difícil de difondre en una capital de les potències guanyadores de la Segona Guerra Mundial, però en un país que havia estat amic i que llavors era una dictadura ja era tota una altra cosa i, a més, la tradició wagneriana de Barcelona la convertia en destinació immillorable per fer-hi una visita amb tots els ets i uts.

En la seva segona vinguda a la ciutat, el Festival, més que explicar-se davant del món, el que necessita és explicar-se a si mateix què vol fer, quin és el projecte de futur, un futur que potser passa per flairar els aires que corren més enllà de Bayreuth.

Mig segle d'alts i baixos al turó verd

Richard Wagner era un geni artístic. Ningú no ho discuteix. Però les raons per les quals va acabar a Bayreuth anaven molt més enllà que la de voler fer un teatre a la mida de la seva *Gesamtkunstwerk*, l'obra d'art total. El compositor era igualment un artista en el molt més prosaica art de la supervivència financera. I Bayreuth li permetia aconseguir ambdós objectius, l'excel·lència en la representació de les seves obres i crear un negoci familiar que assegurés, a ell i als seus descendents, la independència econòmica.

Wagner i la seva música van convertir Bayreuth en un lloc de pelegrinatge, en un santuari de devoció a un déu que no era altre que el Mestre, amb majúscula, en un

centre d'on irradiava un proselitisme que aquí va fer unes arrels molt fondes. Aquella revolució va ser capaç d'atraure músics que representaven la modernitat del seu moment com Txaikovski, Bruckner, Berg, Stravinsky o Bartók.

Però com passa en totes les revolucions, arriba el dia en què perden aquell esperit renovador, d'avantguarda, per submergir-se en el conformisme, el cofoisme, l'autoritarisme i l'envelliment. En definitiva, l'esclerosi. I Bayreuth no ha estat una excepció d'aquesta regla.

La recuperació del Festival el 1951 després del procés de *desnazificació* que, entre altres coses, no permetia a Frau Winifred posar els peus al teatre, el nou Bayreuth, doncs, a més de satisfer els wagnerians d'arreu del món, orfes de la música del Mestre interpretada al seu temple, va tenir un efecte artístic d'un abast que anava molt més enllà del turó verd.

Els dos néts del compositor es repartien les feines. Wieland, el més gran, era l'artista. Wolfgang, dos anys més jove, l'home que feia quadrar els números.

Wieland va endegar una gran transformació en la forma de posar en escena les òperes que s'adigués amb les noves circumstàncies de l'Alemanya de postguerra. La sobrietat, el despallament quasi total de l'escenari al qual donava vida una il·luminació innovadora arraconaven tota mena d'exuberància visual, gestual i ideològica típica del passat per donar pas a l'essència més profunda de Wagner.

La influència d'aquesta manera d'interpretar i presentar els drames del com-

positor i el paper fonamental donat a la il·luminació van tenir una gran influència en la direcció escènica dels teatres anomenats de prosa, sobretot d'Alemanya, però també de la resta d'Europa.

El nét gran de Wagner va morir el 1966, quan tenia 49 anys. No sabem què hauria passat si Wieland no hagués desaparegut en plena maduresa artística, però certament la seva desaparició va portar Bayreuth per camins diferents, en negatiu i en positiu. Wolfgang va voler seguir la petja del seu germà fent-se càrrec de la direcció artística, però pel que diuen els crítics de l'època, les seves posades en escena eren còpies dolentes o, en el millor dels casos, mancades de l'esperit que animava l'obra de Wieland. Des d'aquest punt de vista, el paper de Wolfgang ha estat una rêmora per al Festival.

Però el germà petit va tenir les seves virtuts, que no han estat menors, a més de la sempre fonamental d'aconseguir que surtin els comptes. Wolfgang podia fer actes de fe en joves i poc coneguts directors d'escena. Ho va fer quan es va quedar sense director per a *L'anell* del centenari que s'esqueia el 1976.

Havia anat a buscar la capacitat artística (i també el ganxo publicitari) de directors com Ingmar Bergman, Peter Brook o Peter Stein i tots li van donar carbassa. A proposta de Pierre Boulez, director musical d'aquella *Tetralogia*, Wolfgang va encarregar-la a un jove i poc conegut Patrice Chéreau. Segurament, aquella decisió va rescatar el Festival del camí que el portava cap a la monotonia i l'adotzenament d'unes representacions que si bé musicalment podien assolir alts nivells de qualitat, traïen

l'esperit de la *Gesamtkunstwerk*.

L'anell del tàndem Boulez-Chéreau va fer història. Va sacsejar el conformisme en què s'havia instal·lat el Festival, va obrir les portes a una interpretació diferent, contemporània, del drama wagnerià. El jove francès va basar-se en la interpretació que havia fet George Bernard Shaw de la saga dels déus del Walhalla, segons la qual, l'obra de Wagner era un retrat de l'estructura social de l'Europa del segle XIX.

L'escàndol el dia de l'estrena va ser dels que també fan història, però va durar poc. Aviat es va convertir en un dels més grans èxits del Festival i encara avui és un *Anell* de referència. Avui, quasi 50 anys després, treballadors ja jubilats del Festival que van viure de primera mà aquella experiència, la recorden com la feina més excitant i engrescadora que han fet mai. I, de la mateixa manera que havia passat amb Wieland, l'obra de Chéreau va marcar tendència al teatre europeu.

Wolfgang va repetir l'aposta per un jove iconoclasta i ho va fer encarregant el 2004 un *Parsifal* (que també dirigia Boulez) a Christoph Schligensief. Aquesta vegada, però, no va funcionar. En una dimensió més assossegada, la nòmina de directors d'escena a Bayreuth ha tingut noms com els de Götz Friedrich, Jean-Pierre Ponnelle, Peter Hall, Harry Kupfer, Heiner Müller, Werner Herzog, Jürgen Flimm, i més recentment, Claus Guth, Christoph Marthaler, Steffen Herzhagen, Hans Neuenfelds o Sebastian Baumgarten. Al costat de les posades en escena signades per aquestes figures que són la flor i nata de la *Regietheater*, Wolfgang hi intercalava les seves, per satisfer el seu ego, segur, però també amb la mirada posada en la comptabilitat.

Pel que fa a directors musicals, músics i cantants, per Bayreuth ha passat i passa el bo i millor (sempre amb alguna excepció). Els noms de Giuseppe Sinopoli, Georg Solti, Antonio Pappano, Daniel Barenboim o James Levine en són la prova. I avui, l'estrella indiscutible –tot i que per a ell n'hi ha una altra– és Christian Thielemann, el director que fa la lectura més germànica dels compositors alemanys i de Wagner en particular. En unes declaracions fetes el 2006 al diari «The Guardian», aquest director donava algunes claus per entendre com funciona Bayreuth i per què els artistes hi van cobrant molt menys del que cobrarien en qualsevol altre teatre. Deia Thielemann: «Aquí no és com un teatre real. És un teatre d'un altre planeta. És com si fos de Mart o Júpiter. Anem amb una càpsula espacial i

després retornem a la Terra. Això és bo per a la música. Molts músics fa més de trenta anys que hi vénen. Han d'estar ben grillats. Tocar aquestes òperes llarguíssimes amb aquesta calor, en un fossat incòmode, amb cadires incòmodes. I durant les seves vacances! Això demostra què feliços són i això es nota als assajos.»

El director, que enguany estrenarà *L'holandès*, afegia: «Aquí tothom cobra poc. No cal ser una estrella. No és com un gran teatre d'òpera amb grans caixets i comportaments adients amb aquests honoraris. L'única estrella a Bayreuth és mort.»

Aquesta ha estat una de les grans habilitats de Wolfgang, la de fer anar a Bayreuth els artistes per la qualitat i el prestigi del Festival i no pas per uns honoraris elevats. I dins d'aquest programa d'estalvi, Wolfgang deia que les veus wagnerians s'havien de fer a Bayreuth. Això li permetia contractar cantants poc coneguts (i mal pagats) als quals, any rere any, els anava donant papers més importants fins a convertir-los en grans intèrprets de les òperes de Wagner.

El tenor Siegfried Jerusalem n'és un bon exemple. Va cantar per primera vegada a Bayreuth fent el mariner de *Tristany i Isolde* per acabar cantant tots els esgotadors papers de *heldentenor*, entre ells el de Tristany.

El darrer cantant d'aquesta manera de fer de Wolfgang és segurament el baix coreà Kwangchul Youn. Va aterrar a Bayreuth el 1996 per fer el més que discret paper del sereno a *Els mestres cantaires de Nuremberg*. Avui és un extraordinari cantant wagnerià capaç de fer-nos estremir amb la seva poderosa interpretació del rei Marke (*Tristany i Isolde*) o la de Gurnemanz (*Parsifal*).

Però arriba un dia en què els models s'esgoten i en entrar el segle XXI, el de Bayreuth donava greus senyals de desorientació i extenuació. Des de dins, l'avançada edat de Wolfgang i la lluita per la successió al capdavant del Festival el van perjudicar molt. Des de fora, l'augment de l'oferta d'òperes de Wagner, també.

L'anell que s'hi va estrenar el 2006 va ser la demostració que allò no rutllava. Al director del Festival li van fallar els reflexos quan va encarregar la posada en escena a Tankred Dorst, un director teatral que amb 81 anys no havia dirigit mai una òpera (Wolfgang llavors ja en tenia 87). Afortunadament, la batuta de Thielemann va salvar del naufragi aquella *Tetralogia*.

Dos corrents s'enfrontaven de cara al futur del Festival, la que no volia que res canviés, que el Festival mantingués el cànon que només permet representar 10 obres establert per Còsima Wagner, i la que considerava imprescindible que el Festival s'obris a tot Wagner i fins i tot anés més enllà.

Nike Wagner, filla de Wieland, i candidata fallida a la successió, ho tenia tan clar que ho va escriure al final del seu llibre dedicat a la història de la família publicat a finals dels anys noranta. A Bayreuth, deia, s'hi han de representar totes les obres del besavi, incloent-hi les primerenques, i no només les que la vídua del compositor va decidir; el Festival s'ha d'obrir a altres compositors; s'hi ha de renovar el públic; cal crear-hi una veritable escola de cant wagnerià; el Festival s'hauria d'ampliar a altres moments de l'any, com ara per Pasqua, i no limitar-lo solament a un mes d'activitat. També proposava ampliar-lo a altres espais de la ciutat.

Nike va perdre la cursa que van guanyar les seves cosines, les germanastres Katharina i Eva Wagner el 2008. Encara ara el projecte de les codirectores no queda clar. És cert que hi ha novetats, però són bàsicament de difusió gràcies a la tecnologia (retransmissions al carrer, per internet, enregistraments, etc.). Ara també s'hi fan representacions per a públic infantil. S'han renovat els directors musicals. Al nom de Daniele Gatti, s'hi afegeixen ara els de Thomas Hengelbrock o el d'Andris Nelsons. En qualsevol cas, el que continua sense definició és la línia del Festival. Hi va haver un moment en què semblava que es volia decantar cap a l'*star system* operístic quan es va contractar el tenor Jonas Kaufmann. Aquesta línia no s'ha aprofundit, però el problema gran que ara té Bayreuth no és el d'artistes famosos o desconeguts.

La gran qüestió és saber reconèixer que les òperes de Richard Wagner ja fa temps que han deixat de ser patrimoni exclusiu de Bayreuth. Quan més sentit tenia el Festival tal com el va crear el compositor era a l'època en què no resultava fàcil veure representades en bones condicions les seves òperes, i molt particularment quan era molt difícil, per no dir gairebé impossible, poder gaudir del cicle complet de *L'anell*, del pròleg i les tres jornades.

Avui hi ha *anells* arreu, des de Munic a Milà, de Nova York a Auckland i molts dels quals d'una grandíssima qualitat artística. Alguns fins i tot s'haurien d'haver vist a Bayreuth, com és el cas del que signaven a

València Zubin Mehta i La Fura dels Baus, si és que el Festival ha d'estar a l'avantguarda de la interpretació wagneriana.

Un esdeveniment barceloní

El Festival de Bayreuth que va venir a Barcelona el 1955 se situava al començament d'un línia renovadora ascendent. La recepció que va tenir a la ciutat va ultrapassar el fet estrictament musical per acabar implicant molts sectors de la societat barcelonina. El seu ressò a la premsa i al carrer va ser extraordinari. Va permetre fer pedagogia musical catalana parlant del tenor Viñas, d'Anselm Clavé o de Felip Pedrell. Es van dictar conferències i convocar concursos. Molts botiguers i alguns carrers es van afegir a la benvinguda amb decoracions referents a Wagner.

La vinguda del Festival va fer imprescindible la necessària modernització de l'escenari del Gran Teatre del Liceu. I els afortunats que van assistir a les nou representacions de *Tristany*, *La valquíria* i *Parsifal* van poder gaudir d'unes veus tan imponents com les de Hans Hotter, Marta Mödl, Wolfgang Windgassen, Gré Brouwenstijn, Josef Greindl o Christl Gotzl, entre d'altres. S'alternaven en la direcció Eugen Jochum i Joseph Keilberth. Aquells espectadors també van poder descobrir una nova manera de fer òpera amb les posades en escena innovadores de Wieland Wagner. Va ser tot un esdeveniment musical i ciutadà.

Més de 50 anys després, el món ha canviat molt. Difícilment, la seva vinguda serà un esdeveniment ciutadà, però sí que podrà ser-ho des del punt de vista musical. A diferència del 1955, quan l'orquestra que els acompanyava era la Simfònica de Bamberg, aquesta vegada serà la pròpia del Festival i això és un gran luxe, de la mateixa manera que ho serà escoltar el cor, tot i que la bona acústica del teatre de La Rambla no és la tan extraordinària de Bayreuth.

Bona part dels cantants ja els hem conegut aquí mateix, així com els directors Sebastian Weigle i Peter Schneider. La mentem, però, no poder veure i escoltar *L'holandès*, *Tristany* i *Lohengrin* en les seves posades en escena i haver-ho de fer en versió de concert. Malgrat això, el pragmatisme ens diu que més val això (i aquest això és moltíssim) que res.

El Festival que ara torna es troba en un moment de transició, sense tenir molt clar cap a on va. Caldrà esperar una mica per veure quin camí emprèn. La novetat més



Portada del diari «La Vanguardia» del 13 d'abril de 1955

important que hi ha avui a Bayreuth rau en el fet que la Direcció del Festival ja no és un càrrec vitalici ocupat sempre per un membre de la família Wagner. Les actuals codirectores encara porten el cognom del mestre, però són unes treballadores que tenen un contracte amb l'Administració pública per set anys. S'ha acabat el negoci familiar que volia Wagner.

I podria molt ben ser que en el futur aquest nom mític desaparegués de la Di-

recció. Potser aquesta seria la manera que el Festival trobés el seu propi camí, independent d'estèrils tradicions ancorades en el passat, per tornar a ser l'avantguarda de la interpretació wagneriana al segle XXI.

A veure si algú es pren seriosament, i aquesta vegada de debò, la consigna del mateix Wagner: "*Kinder, schafft Neues*" ("Nois, féu alguna cosa nova"). ♦

Els Festivals Wagner de 1955

UN ESDEVENIMENT BARCELONÍ

PER XAVIER CAZENEUVE

Entre el 16 d'abril i l'1 de maig de 1955, Barcelona acollí els Festivals Wagner, una sèrie de representacions d'òperes wagnerianes al Liceu a càrrec de l'orquestra, els solistes i el cor del Festival de Bayreuth. Un esdeveniment cultural internacional que alterà el ritme quotidià de la ciutat i la projectà arreu del món, i que pot emmarcar-se en la dinàmica històrica pròpia de Barcelona a la dècada dels anys cinquanta del segle xx.

Context

Els anys cinquanta van resultar la dècada clau que possibilità que Barcelona es convertís en la metròpoli europea que ha arribat fins als nostres dies.

El potencial humà de Barcelona i el seu bagatge professional i cultural adquirit en el primer terç del segle, abans de la Guerra Civil, van possibilitar que a la postguerra la ciutat es refés amb més vitalitat que la resta d'Espanya, sota un règim franquista que, si bé recelava profundament de Barcelona, aviat va haver d'admetre que per solucionar alguns problemes de la ciutat i per mantenir-ne el control no tenia més remei que donar suport a iniciatives que conferien un protagonisme destacat a Barcelona, la qual cosa no coincidía gens amb el seu model d'Estat.

Així, l'any 1952 se celebrà a Barcelona el XXXV Congrés Eucarístic, un esdeveniment internacional en pro de l'Església catòlica. Un any més tard, el 1953, la SEAT començà a fabricar cotxes a la Zona Franca: constituïda a Barcelona el 1950 a pesar que el règim franquista volia que s'instal·lés en alguna ciutat castellana.

En l'àmbit cultural, i sense la transcendència dels casos anteriors, els Festivals Wagner de Barcelona de l'any 1955 poden considerar-se una altra de les grans inici-

atives barcelonines realitzades en aquella dècada.

Un esdeveniment amb els mateixos ingredients que d'altres del passat i del futur: una iniciativa de caire internacional promoguda des de Barcelona conjugant els interessos d'uns particulars amb el sentit de l'oportunitat política oficial, vehiculada a través de l'autoritat municipal; la concreció en un esdeveniment intel·ligible mundialment amb la seguretat de la seva publicació arreu; la realització de canvis i millores a la ciutat, permanents i efímers, gràcies a l'ocasió; una immersió i un adoctrinament de la població de la matèria de l'esdeveniment; un acte que alhora que projecta exteriorment la ciutat i determinats elements promoguts del caràcter dels seus habitants actua d'element de legitimació del règim polític dominant i de prestigi de les seves autoritats, amb una implicació del govern (i vet aquí un possible element de diferència respecte d'iniciatives dutes a terme a l'estranger o al mateix Estat) que, d'una banda, no pot deixar d'apostar-hi fort i que, d'altra, s'ho mira amb recança.

Interessos i oportunitats

Com diu Alfonsina Janés a *L'obra de Richard Wagner a Barcelona: "donada l'estreta vinculació dels Festivals de Bayreuth amb la persona de Hitler i el mateix ús de Wagner pel nazisme, la família del compositor i el Festpielhaus van haver de passar una quarantena desnazificadora. El 1951, el teatre va poder tornar a obrir les seves portes, però els Wagner consideraven que amb la reobertura no n'hi havia prou, que calia sortir d'Alemanya per explicar al món que s'havien rentat la cara".* El problema s'esdevingué quan cap ciutat europea va acceptar d'acollir el Festival, recents com eren encara els records de la guerra. Per tant, quan als néts de Wagner els arribà la

invitació espanyola procedent de Barcelona, la van rebre amb bons ulls.

Al règim franquista, acollir uns festivals musicals de prestigi i que Espanya estigués uns dies sota el focus de la cultura mundial, li possibilitava de mostrar el país com una nació avançada, en uns anys en què estava encara políticament aïllada i amb una economia autàrquica.

Pel que fa a la cronologia del procés que dugué a la decisió de celebrar els Festivals a Barcelona, remetem a l'esmentat estudi de Janés, en què es descriuen els contactes entre personalitats privades i autoritats municipals barcelonines i els gestors del Festival de Bayreuth, i els diversos actes i visites que van facilitar l'entesa.

Per gestionar i finançar-ho tot plegat, es constituí el Patronat Pro Festivals Wagner, presidit per Antonio Sala Amat, comte d'Ègara; el formaven 130 membres, entre empresaris, professionals i institucions –no tots necessàriament wagnerians o aficionats a la música–, que aviat van veure clars els beneficis que l'esdeveniment reportaria a la ciutat i van decidir fer una aportació inicial de capital de 50.000 pesetes cadascun.

De primer es volia convertir la gran sala del Palau Nacional de Montjuïc en un teatre, però el projecte no quallà i al final s'optà pel Liceu. Des de Bayreuth, però, s'indicà que el vell teatre no tenia els requeriments tècnics necessaris per acollir els seus muntatges. I així va ser com el futur esdeveniment propicià una millora permanent per a la ciutat: es decidí renovar totalment l'escenari del Gran Teatre. Al capital inicial aportat pel Patronat, s'hi van sumar 3 milions de pessetes dels propietaris del Liceu, 2 milions de l'Ajuntament, un altre de la Diputació i un milió més concedit per Decret llei pel govern.

Anunci publicat al diari «La Vanguardia» el 3 de maig de 1955



El genio de WAGNER y el elevado nivel artístico de los FESTIVALES DE BAYREUTH han encontrado brillantísimo marco en nuestro incomparable Gran Teatro del Liceo.

La nueva y maravillosa luminotecnia en estas representaciones ha obtenido el eficaz complemento de la REFRIGERACION, gracias al ACONDICIONAMIENTO DE AIRE instalado en la sala de los armarios de reguladores electrónicos por

REFRACSA
 REFRIGERACION Y ACONDICIONAMIENTO, S. A.
 Consejo de Ciento, 471 - 475 Teléfono 25-83-64
LICENCIAS Y COLABORACION TECNICA YORK

REFRACSA-YORK signo de buen servicio



La preparació del Festival

La preparació del Festival pot desglossar-se en dos àmbits: el que correspon a les necessitats del mateix Festival i el referent a la predisposició i preparació de la ciutat i la ciutadania.

En el primer ordre, destacà el conjunt d'obres fetes a l'escenari del Liceu: obertura d'un espai més gran per a l'orquestra, supressió de la instal·lació elèctrica i substitució per una de moderna, incorporació de nous ponts movibles i torres corredisses per als reflectors, instal·lació de màquines d'efectes escènics, renovació del sistema de telars...

Tots els decorats es construïren a Barcelona, idèntics que els de Bayreuth, tot adquirint un protagonisme mediàtic el ciclorama pintat per a les representacions, fabricat al Palau Nacional de Montjuïc a causa de les seves dimensions (1.400 m² i 25 m d'alçada) i transportat al Liceu amb gran curiositat popular la matinada del 26 de març.

Pel que fa a la preparació ciutadana, el Saló del Tinell va acollir l'exposició "Bayreuth-Barcelona", en la qual

es mostraven partitures originals de grans obres de Wagner, cartes, fotografies, retrats, etc., amb aportació local de documentació diversa i pintures sobre Montserrat, amb referència al *Parsifal*. La premsa dedicà amplis espais a il·lustrar la ciutadania sobre la gran importància cultural que tenien els Festivals i, sobretot, a destacar la importància que tenia per a Espanya aquesta realització quant a la seva imatge exterior, a més del que havia de repercutir, és clar, del coneixement mundial de la nostra bonica ciutat.

Amb tot, no deixà d'haver-hi nervis d'última hora, una certa desconfiança. Ho demostra, d'una banda, l'advertiment d'Arturo Menéndez, el 2 d'abril a «La Vanguardia Española» en l'article *El espíritu de Wagner descende sobre Barcelona*, en què deia que les representacions al Liceu no serien com les habituals que el públic barceloní estava acostumat i avisava que calia mantenir-se en silenci, no moure's de la sala i no fer servir llanternes per llegir el programa "que suelen convertir nuestra gran sala en un campo plagado de luciérnagas". Uns advertiments que encara anaven més lluny, al mateix diari, quatre dies més tard i de la mà d'Antonio Fernández-Cid: "¿He de asegurar que no hay toses?"

Fuera de España sería un verdadero insulto la simple referencia. Aquí, una completa necesidad. No; la tos, el carraspeo, no existen. Ni las pulseritas de señoras, ricas en colgantes, empeñadas en que el grupo de percusión instrumental se incremente. Ni los abanicos que golpean rítmicamente sobre los bustos. Ni los dramáticos movimientos de la mano, del pie, para llevar el compás."

En pocs dies van anar arribant a Barcelona els protagonistes: l'equip artístic de Bayreuth, els crítics musicals d'arreu del món i els visitants distingits vinguts per a l'ocasió.

El dia abans de la inauguració, «La Vanguardia» omplia la seva portada amb cinc fotografies sobre el Festival: la primera, del ciclorama ja col·locat a l'escenari; la segona, de la nova instal·lació de luminotècnia del Liceu; la tercera i la quarta, més petites, retrats de solistes del *Parsifal*, i al final una de l'òpera representant-se en un assaig.

Els Festivals Wagner a Barcelona

Com hem dit, els Festivals Wagner van tenir lloc entre el 16 d'abril i l'1 de maig. S'hi

representaren tres òperes, *Parsifal*, *Tristany i Isolda* i *La valquíria*, en dues sessions de nit i una de tarda cadascuna, amb direcció i posada en escena de Wieland Wagner. La interpretació va anar a càrrec de la Simfònica de Bamberg, amb la batuta de Joseph Keilberth i Eugen Jochum. Els solistes principals foren Martha Mödl, Gré Brouwens-tijn, Wolfgang Windgassen, Hans Hotter, Gustav Neidlinger i Ludwig Weber; el cor, format per cantants alemanys.

Durant els dies de la durada dels Festivals, la premsa va anar plena de notícies sobre l'esdeveniment, tot concedint-li un protagonisme continuat. Si repassem els diaris de l'endemà de cada representació, en alguns la crítica musical acaba passant gairebé desapercebuda al costat del tractament donat a les informacions socials sobre tot allò que envoltà l'acte, un fenomen que arribà al paroxisme oficial amb la vinguda a Barcelona de l'esposa del dictador i la seva filla.

A les pàgines dels diaris, aquestes informacions glamuroses conviuen amb anuncis destacats d'empreses que aprofitaven els Festivals per mirar d'augmentar les vendes (*"Festivales Wagner. ¡No llegue Ud. tarde! El reloj Cortebert es garantía de exactitud"*; *"Usted también podrá escuchar la inmortal música de Wagner. Oír bien. Audisord"*) o de més discrets de gent que oferia localitats per als concerts (*"Liceo-Wagner. Cedo barato palco platea muy bien situado"*).

Hores abans de cada funció, centenars de curiosos s'aplegaven a la Rambla davant del Liceu per veure els protagonistes de la vida social barcelonina baixant dels cotxes per entrar-hi. Alhora, cues d'aficionats s'esperaven als carrers adjacents per poder accedir a les localitats dels pisos alts del teatre.

Com sol succeir en aquests casos, els actes oficials –les representacions al Liceu– van anar acompanyats d'un seguit d'altres activitats, més populars però igual d'organitzades i dirigides, per mantenir el fervor ciutadà a la causa de l'esdeveniment.

El carrer de Pelai i el passeig de Gràcia –les dues artèries principals d'arribada a la Rambla, i per tant, al Liceu– van omplir-se d'ornamentacions efímeres, sobretot el primer, que va comptar amb la col·laboració de l'escenògraf Mestres Cabanes (potser l'únic reducte que li quedà en aquests Festivals). Les botigues d'ambdues vies van competir en la decoració dels seus aparadors amb temàtiques wagnerianes, amb premis als establiments més ben guar-

nits al passeig de Gràcia (paradoxalment va guanyar la botiga Loewe, que quan s'instal·là als baixos de la casa Lleó Morera l'any 1943 no tingué cap escrúpol a destrossar a cops de martell les escultures modernistes de la seva façana) i al carrer de Pelai amb concursos d'identificació dels personatges operístics representats als seus aparadors.

De les altres activitats realitzades a la ciutat per aproximar Wagner i la seva música a la ciutadania que no podia entrar al Liceu, o per complementar-ne les representacions, cal destacar les moltes conferències sobre el compositor i la seva obra ofertes per erudits i personalitats diverses, les audicions amb discos de fragments o òperes senceres de Wagner al Saló del Tinnell o concursos de belles arts sobre temes wagnerians. El 30 d'abril s'organitzà també un concert d'homenatge a Wagner i a Anselm Clavé, un dels principals introductors de la música del compositor alemany a Barcelona, a la confluència del passeig de Gràcia amb el carrer de València, amb la Banda Municipal i 1.300 cantants dels Cors de Clavé.

Tot plegat, un brogit urbà que va omplir de wagnerisme, si no tota la ciutat, sobretot, com es pretenia, el seu centre.

Cau el teló

En general, els crítics especialitzats van valorar els Festivals d'una manera positiva. Van lloar-ne orquestres i cantants i en van matisar la qüestió de les escenografies. Això sí, tots coincidiren a valorar que gràcies als Festivals Wagner el Liceu havia aconseguit un escenari modern que el convertia en un dels millors del món i li obria interessants possibilitats de futur. Com escrigué Xavier Montsalvatge a «Destino»: *"Una inyección de siete millones de pesetas nadie se la habría dado al Liceo de no haberse producido esta corriente de exaltación wagneriana."*

A l'endemà de l'última representació, ja es parlava de plans de futur: que el Festival de Bayreuth establís representacions regulars a Barcelona i que l'any següent s'organitzessin dos cicles complets de la *Tetralogia*, tres *Parsifals* i encara una altra obra. Segons Janés, ja hi havia una llista de solistes completa. Però els propietaris del Liceu van negar-se a posar el seu teatre a disposició dels Festivals. Com a alternativa, es tornà a plantejar la possibilitat de Montjuïc, però la reconstrucció d'un altre teatre era inviable després dels milions invertits al Liceu, i els Festivals no van celebrar-se. El Patronat va dissoldre's l'any 1956. El mateix dia 1, «La Vanguardia Española»

feia la seva valoració: *"como era de prever cuando se gestaron estos festivales, su desenvolvimiento ha convertido nuestra ciudad en foco de la curiosidad no sólo de todo el país, sino de toda Europa"*. Les solemnitats artístiques havien estat *"ampliamente extravasadas a la conciencia de la calle y a la sensibilidad de las gentes más sencillas, de modo que el entusiasmo por ellas ha constituido un extenso fenómeno de muchedumbre, lo cual atestigua su sinceridad y su fundamento"*. A la cartellera, ja s'anunciava que el No-Do parlaria dels Festivals Wagner a Barcelona, junt amb el casament del rei Hussein de Jordània, el *"pavoroso incendio de San Francisco"* i la *Vuelta Ciclista a España*.

El dimarts dia 3, el mateix diari destacava: *"Lo que interesa decir en estos momentos es que el triunfo del Patronato supone el triunfo de la ciudad agrupada por el ejemplo de sus autoridades en torno a una empresa artística y, por tanto, desinteresada."* A la mateixa pàgina, junt amb la notícia de la sortida amb avió de la companyia de Bayreuth, s'anuncià la publicació al BOE de la subvenció d'un milió de pessetes al Patronat del Liceu. Dues pàgines enllà, una empresa de refrigeració encara anunciava que era seu el condicionament d'aire de la sala dels armaris reguladors electrònics de la luminotècnia del Gran Teatre.

El dia 17 s'informava que l'Associació de Veïns del carrer de Pelai preparava noves decoracions i ornaments amb motiu de la Fira Oficial i Internacional de Mostres i també dels II Jocs Mediterranis.

Des del dia 4 s'anunciava que ja estava a la venda a les llibreries la novel·la guanyadora del premi Víctor Català del 1954: *Cròniques de la veritat oculta*, de Pere Calders. ♦

Grans intèrprets wagnerians al Liceu

PER JAUME TRIBÓ

Richard Wagner és el tercer compositor més representat al Liceu, superat només per Verdi i Donizetti, i seguit per l'avui dia poc recordat Giacomo Meyerbeer. Aquest fet, més que notable, revela l'admiració del públic barceloní envers l'obra wagneriana, si bé és cert que, a diferència de Verdi i Donizetti, constantment representats al Liceu al llarg del segle XIX, algunes de les obres de Wagner van trigar fins a quaranta anys a arribar-hi. Un cop estrenat cada títol, amb escenografies més aviat discretes, l'interès passava a recaure principalment sobre els intèrprets, que eren els mateixos que cantaven el repertori italià més fort. De fet, fins al 1920 la llengua italiana va ser l'única usada al Liceu.

La música de Wagner havia arribat al Liceu el 10 de març de 1863 de la mà de Josep Anselm Clavé i la Societat Coral Euterpe, que hi interpretaren la marxa de *Tannhäuser*, ja presentada a Barcelona l'any anterior, i hi havia tornat a sonar encara el 1874 amb l'obertura de *Rienzi*, executada entre els actes primer i segon de *Maria di Rohan*, de Donizetti. No obstant això, l'estrena liceista del primer títol wagnerià, *Lohengrin*, no arribà fins al 6 de març de 1883 i ho féu, a més, sense gaire sorpreses, ja que l'òpera ja s'havia estrenat a Barcelona, al Teatre Principal, el 17 de maig de 1882.

Wagner en italià

Amb l'estrena de *Lohengrin* s'encetava la llista de grans intèrprets que van cantar Wagner al Liceu i que, durant els primers quaranta anys, lluny de tractar-se d'especialistes wagnerians, eren els mateixos intèrprets del repertori italià. Alguns, però,

malgrat l'idioma i la manca d'especialització, sí que es van comprometre amb l'estil.

Dins d'aquesta òrbita totalment italiana destaquen grans "divos" del moment, com ara Roberto Stagno, primer Lohengrin al Liceu, tan poc wagnerià que cantava *El barber de Sevilla* i *I puritani*, i que seria també el futur primer intèrpret del Turiddu de *Cavalleria rusticana*, el 1890. L'Ortrud d'aquelles representacions era la *mezzo* Giulia Novelli, que havia d'esdevenir la muller de Francesc Viñas. La quarta representació d'aquell *Lohengrin* va servir també per honorar la memòria de Richard Wagner, que havia mort el 13 de febrer de 1883.

Lohengrin és el Wagner més representat al Liceu, amb 48 edicions diferents i un total de 243 representacions. Als últims anys del segle XIX va ser un títol obligat totes les temporades. Fins al 1920 els Lohengrin italians es nodreixen dels noms dels més grans "divos" del repertori italià, i així hi trobem els tenors Francesco Marconi, Francesc Viñas –aquest, sí, compromès amb el fet wagnerià–, que debuta gloriós el 9 de febrer de 1888 amb els actes II i III de *Lohengrin*, o bé el mític Julián Gayarre el novembre del mateix any. Sí que era wagnerià Raffaele Grani, Lohengrin el 1890 i protagonista d'una representació accidentada a causa d'un orgue en mal estat i desafinat que va provocar una catàstrofe. Més directament encara va viure Grani una nit difícil al Liceu quan, en el *Lohengrin* del 1891, tot i haver demanat la indulgència del públic perquè estava indisposat, va ser xiulat fins a l'extrem que va provocar la detenció d'alguns espectadors dels pisos alts. Entre l'un

i l'altre, durant la temporada de primavera de 1891, el «Diario de Barcelona» relatava amb paraules avui un xic curioses la notícia de la indisposició conjunta del baríton i del baix: «*Á pesar de hallarse visiblemente afectados de orgasmo, los señores Eugenio Laban y Luis Visconti salieron airoso de su cometido.*»

Una mica més tard hi trobem la presència d'Emilio De Marchi i del sevillà Fernando Valero. Després, i durant anys, dos artistes ben nostres s'alternen com a protagonistes de *Lohengrin*: Francesc Viñas en 6 edicions diferents fins al 1915, i Josep Pallet. Ja el 1903 comença el desig, mai del tot aconseguit, de cantar al Liceu Wagner en català: «*A instància d'alguns socis de l'Associació Wagneriana, el Sr. Viñas cantarà el raconto en català sí, com és costum, el públic en demana la repetició.*» El bis de Viñas sempre més fou en català. El 4 de febrer de 1909, en una funció a benefici de Francesc Viñas, ell i Ramon Blanchart canten una gran part de *Lohengrin* en català; Blanchart, la frase contra Elsa a l'acte primer. És molt sorprenent que l'any 1944 el tenor Pau Civil gosés reprendre aquella tradició.

Durant els gairebé quaranta anys de Lohengrin italians cal destacar també, en la resta de personatges, la presència de Gemma Bellincioni, Avel·lina Carrera, Carme Bonaplata-Bau, Eugenio Giraldoni, Salomea Kruceniski, Mario Ancona i Mercè Llopart.

El segon Wagner representat al Liceu va ser *L'holandès errant*, anunciat com a *Il vascello fantasma*. El 12 de desembre de 1885, després de molts assaigs i de la renúncia del mestre Joan Goula, que deixava la

direcció artística del teatre, substituït per Alessandro Pomè, s'estrena *L'olandès errant*, anunciat aquí fins al 1979 en castellà com *El buque fantasma*. Al «Diario de Barcelona», el crític Antoni Fargas i Soler no pot ser més cruel: «*Si los actos primero y tercero no son monótonos y pesados, se debe sin duda á los muchos cortes que se han hecho en casi todas las piezas*». *L'olandès errant* apareix regularment a la programació del Liceu i en aquells primers anys va tenir intèrprets de la categoria d'Elena Theodorini, Fanny Torresella, Teresa Arkel, Mercè Llopart i dos barítons barcelonins que van esdevenir especialistes del protagonista: Ramon Blanchart i Josep Segura-Tallien. En total van ser quatre edicions en italià, l'última la primavera de 1918. L'abril de 1888 s'interrompé la temporada de primavera per tal que les representacions coincidissin amb l'Exposició Universal. Es van fer obres a l'escenari per tal d'evitar desgàcies en cas d'incendi. Això produí un gran desgavell en la programació: el 31 de maig s'anunciava per a l'endemà *L'olandès errant* amb Victor Maurel, que no s'arribà a representar aquella temporada, mentre que el 3 de juny s'anunciava, també per a l'endemà, *Els pescadors de perles* amb Julián Gayarre, que mai no va arribar a cantar aquest títol al Liceu.

El primer *Tannhäuser* del Liceu va ser interpretat pel tenor Giovanni Battista De Negri l'11 de febrer de 1887, una data que els meteoròlegs consideraren històrica a causa d'una nevada que va paraitzar la ciutat. De Negri va tenir com a Elisabeth la il·lustre soprano Gemma Bellincioni. Amb el *Tannhäuser* de la temporada de primavera d'aquell mateix any s'iniciava en Wagner el nostre baríton Ramon Blanchart. Altres barítons famosos de l'època, com Eugenio Giraldoni, Domenico Viglione-Borghese –una de les veus més voluminoses de tota la història de la interpretació vocal–, el nostre Josep Segura-Tallien, i dos dels més grans barítons de tota la història, Mattia Battistini i Riccardo Stracciari, a cavall de la «Cançó de l'estrella» (amb el bis obligat), foren els més grans Wolfram del moment. Entre els cantants protagonistes, a més, cal destacar també Raffaele Grani, Angelo Angioletti –pseudònim de Jaume Bachs, que havia començat com a baríton– i Francesc Viñas, que amb *Tannhäuser* acabà la seva carrera al Liceu el 1916, havent cantat aquesta obra amb sopranos com Lina Pasini-Vitale i Giannina Russ. Els directors varen ser Joan Goula, Edoardo Mascheroni, Luigi Mancinelli, Antonio Guarnieri, Antoni Ribera i Joan Lamote de Grignon. El 6 de gener de 1909, Francesc Viñas i Ra-

mon Blanchart, segons petició de membres de l'Associació Wagneriana, cantaren per primer cop diferents fragments en català en la traducció catalana de Joaquim Pena i Xavier Viura.

La valquíria, anunciada a la cartellera com a «*drama líric de espectàculo*», va ser el títol següent que presentà el Liceu, el 25 de gener de 1899. L'expectació va ser màxima i durant deu dies s'hagué d'aturar la temporada. Va sorprendre molt l'anunci que «*Durante los actos quedará rebajada la iluminación de la sala*». A més, la cavalcada havia d'anar acompanyada de la projecció d'una pel·lícula de cavalls que, però, no va funcionar. *La valquíria* va ser considerada al Liceu l'obra mestra de l'art alemany. No cal fer gaire esforços per recordar el sostre del prosceni del Liceu d'abans de l'últim incendi, l'arc de damunt de l'orquestra. Hi vèiem tres plafons pintats el 1909 pel barceloní Ramir Lorenzale i Rogent (1859-1917) dedicats a l'òpera francesa, alemanya i italiana. Els dels dos costats eren pintures amb escenes de *Manon* de Massenet, i *Otello* de Verdi. El plafó del mig, més gran que els altres dos, i l'únic dels tres que s'ha salvat en part, representava un moment de l'acte tercer de *La valquíria*. Les tres pintures no han perdut vigència. *L'Otello* no es discuteix, i podria sobtar potsers la preferència de *Manon* per damunt d'altres títols francesos. Pel que fa a *La valquíria*, superada en nombre de representacions per *Lohengrin*, continua com una de les obres wagnerianes més estimades.

Cantada en italià, *La valquíria* ha tingut al Liceu intèrprets de la categoria d'Ada Adini, Raffaele Grani, Margot Kaftal, Lina Pasini-Vitale i Giuseppe Kaschmann. El 1900, amb el baríton Agostino Gnaccarini indisposat i que per tercer cop cantava el Wotan, hi hagué una reacció duríssima del públic, que no aplaudí gens al final dels actes II i III. Amb *La valquíria* es va fer l'únic i ben tímid intent de representar Wagner en català. El 28 de desembre de 1911, a la sisena i última representació d'aquella temporada, Lina Pasini-Vitale, Joan Raventós i Conrad Giralte van cantar l'acte I en català. L'experiment es va repetir el 5 de gener de 1912 en una funció fora d'abonament a benefici dels soldats destinats a Melilla.

La valquíria s'havia estrenat al Liceu el gener de 1899. El novembre del mateix any s'hi estrenava *Tristany i Isolde*. Era la inauguració de temporada i es cantava en la traducció italiana d'Arrigo Boito i Angelo Zanardini. Els protagonistes eren Ada Adini i Franco Cardinali, aquest últim

molt admirat al Liceu i considerat l'*Otello* de la casa fins al punt d'eclipsar, en les sis edicions que en va fer, el nom de Francesco Tamagno, que n'havia fet l'estrena absoluta a La Scala de Milà. L'estrena la dirigí el mestre Édouard Colonne. Als *Tristany* dels primers vint anys al Liceu, hi trobem els noms de Francesc Viñas i Ramon Blanchart, que el 1909 canten l'acte tercer en la traducció catalana de Joaquim Pena i Geroni Zanné, a més del tenor català Lluís Canalda.

El Liceu inaugura la temporada 1900-01 amb l'estrena local de *Siegfried*, el 15 de novembre de 1900. N'és protagonista Raffaele Grani, que el repeteix l'any següent. Després, i en tres edicions seguides, el Liceu compta amb el més gran *Siegfried* italià: Giuseppe Borgatti. Borgatti també intervingué a les dues primeres Tetralogies ofertes pel Liceu les temporades de primavera de 1910 i de 1911, en *Siegfried* i en *El capvespre dels déus*.

El 1901, l'estrena al Liceu d'*El capvespre dels déus* té un èxit incert. S'hi fan molts talls i se n'eliminen els personatges de Waltraute i d'Alberich. A la temporada de primavera aquest títol té encara un resultat més incert. No ho dubtem pas: era un diumenge a la nit, i a la tarda l'orquestra i molts dels mateixos solistes ja havien fet *L'or del Rin*.

Els mestres cantaires arriben al Liceu el 1905 com *I maestri cantori di Norimberga*, i hi tornen el 1908 amb Eugenio Giraldoni com a gran Hans Sachs. Es va fer un abonament especial per a totes les representacions. Consignem que en tres edicions és Josep Palet, el tenor de Martorell, qui canta la part tan espinosa de Walther. El 1920, els últims *Mestres cantaires* italians reuneixen Palet amb Marcel Journet i Fidela Campiña.

L'any 1907 dos concerts dirigits pel fill de Wagner, Siegfried, causen la més gran decepció. El programa recull obres de l'avi Liszt, del pare i d'òperes pròpies, però el resultat no és gens satisfactori. La sorpresa és la gesticulació nul·la del mestre, que adueix que a les orquestres alemanyes no cal portar el compàs.

Faltava conèixer encara la primera part de la Tetralogia, *L'or del Rin*, que en les temporades de primavera de 1910 i de 1911 tingué dues edicions italianes al Liceu. Tret d'un cop, *L'or del Rin* només s'hi ha representat en les vuit ocasions en què s'ha fet tota la Tetralogia. L'últim títol wagnerià, *Parsifal*, tingué encara tres edicions italia-

La ciutat de Barcelona, i més concretament el Gran Teatre del Liceu, ha tingut des de sempre un marcat caràcter wagnerià, amb 'Lohengrin' com el Wagner més representat al teatre, amb 48 edicions diferents i un total de 243 representacions.

nes, les dues primeres amb Francesc Viñas. Consignem que el desembre de 1914 una de les noies flor era ni més ni menys que Mercè Capsir debutant.

Wagner en alemany

La temporada 1920-21 la Direcció del Teatre decideix representar el repertori alemany en l'idioma original –el cor continuà cantant en italià fins al 1980–, una proposta agosarada, però que més tard o més d'hora havia d'acabar essent acceptada com a legítima. Encara el 1977 el Liceu representa un *Parsifal* amb els solistes en alemany, el cor en italià i els infants en català. Per al *Tristany* del 1921, anunciat encara com *Tristano e Isotta*, són contractats tres cantants alemanys. Dirigia Otto Klemperer i, per si algú no se n'havia adonat, a la segona representació s'adverteix que Gabriele Englerth i Richard Schubert canten en alemany. També es representaren en alemany *Fidelio* (estrena liceista amb Klemperer) i *Tannhäuser*.

La primavera de 1921, el primer *Parsifal* alemany, dirigit per Bruno Walter, compta amb el tenor Walter Kirchhoff i Lilly Hafgren, que durant una dècada serà la indiscutible primera soprano wagneriana al Liceu. Les Tetralogies dels anys 1921 i 1925 tenen com a directors Otto Klemperer i Felix Weingartner i els seus repartiments són ben gloriosos: el 1921, amb la Hafgren, Curt Taucher, Friedrich Plaschke i Josef von Manowarda; i el 1925, sempre amb la Hafgren. El 1929, encara al costat de Lilly Hafgren, hi trobem Lauritz Melchior, Josef Groenen –també gran especialista de Hans Sachs– i Emanuel List, sense dubte els més grans intèrprets wagnerians del moment. La dècada dels vint serà wagnerianament gloriosa: a més dels cantants ja esmentats, es compta amb la presència de noms com Otto Wolf, Heinrich Schlusnus, Ivo Andresen, Walter Widdop, Leo Schützendorf, Emil Schipper i Hermann Nissen. Més tard, el gener de 1936, Hans Hotter debutà al Liceu amb el Wanderer en *Siegfried* i Gunther a *El capvespre dels déus*.

Malgrat el canvi de criteri artístic del Teatre, encara hi haurà alguns *Lohengrin* en italià quan es compta amb els "divos" de torn: Miguel Fleta, el 1926, Josep Palet, el 1932 i, per darrer cop, Pau Civil, Mercè Capsir i Raimon Torres, el 1944 i 1946. Tota la resta del gruix de l'obra wagneriana ja serà en alemany i això comportarà l'aparició d'alguns dels intèrprets més conspicus d'aquest repertori, essent-ne sens dubte el punt culminant l'eclosió, el 1929, d'un

dels més grans tenors wagnerians de tots els temps, Lauritz Melchior, que el Liceu té la sort de veure en *Tannhäuser*, *Tristan* i en els tres últims títols de la Tetralogia del 1929: *La valquíria*, *Siegfried* i *El capvespre dels déus*. El *Tristany* del febrer de 1929, que reuneix els noms de la Hafgren, Melchior, Janssen i Andresen, és un dels cims de la interpretació wagneriana al Liceu.

Vénen també la delicada Elisabeth Schumann per a l'Eva d'*Els mestres cantaires* el 1923, Margarethe Teschemacher, el tenor Gotthelf Pistor i ja el 1934 la presència del baix Ludwig Weber. Pel que fa a directors, l'agulla es dispara: Otto Klemperer, Bruno Walter, Max von Schillings, Fritz Reiner, Fritz Stiedry, Hans Knappertsbusch (*Tristan* i *Parsifal* el 1934) i l'estimat Georges Sebastian, que encara dirigí aquí el 1966.

La Guerra Civil atura l'activitat liceista i quan es reprèn el 1939 es recorre a companyies alemanyes que algun cop amaguen alguns intèrprets ben mediocres, amb dues Tetralogies senceres els anys 1941 i 1943. Entremig, però, apareix l'estrella de Victòria de los Àngeles, que va cantar *Tannhäuser*, *Lohengrin* i *Els mestres cantaires*. Ens tornen a visitar batutes de renom: Hans Swarowsky, Franz Konwitschny, Karl Elmendorff.

Per causes del tot inexplicables, la dècada dels anys cinquanta del segle xx representà per a l'òpera un moment d'un esclat no viscut de feia temps. Una ullada als repartiments de La Scala i als de Bayreuth ens ho confirmen. El Festival de Bayreuth, ressuscitat el 1951 pels néts de Wagner, Wieland i Wolfgang, va assolir uns nivells de qualitat sense precedents. L'aspecte escènic revolucionà l'espectacle i, pel que fa a cantants, mai no havien coincidit en un nombre tan gran i important. La visita del Festival de Bayreuth al Liceu, l'abril de 1955, amb tots els elements tret de l'orquestra, que era la Simfònica de Bamberg dirigida per Josep Keilberth i Eugen Jochum, mostrà totes les excel·lències del moment.

L'estol de cantants il·lustres no tenia precedents: Martha Mödl, Hans Hotter, Wolfgang Windgassen, Ludwig Weber, Josef Greindl... El Liceu ja vivia en una etapa d'exaltació wagneriana. Un misteri no ha estat encara aclarit: com és possible que el 27 d'abril de 1955, durant la primera representació de *La valquíria*, a la senyora Carmen Polo, muller del cabdill Franco, li desaparegués el moneder a la llotja central del primer pis del Liceu? Potser mai no s'aclarirà.



Kirsten Flagstad, Lauritz Melchior i Francesc Viñas

Al marge dels cantants del Festival de Bayreuth, el Liceu dels cinquanta presentà artistes de la magnitud de Rudolf Kempe, Max Lorenz, Günther Treptow, Bernd Aldenhoff, Ludwig Suthaus, Gertrude Grob-Prandl –inqüestionable primera diva wagneriana al Liceu durant quinze anys–, Hans Beirer, Margarete Klose, Hans Hopf, Ferdinand Frantz, Sándor Kónya, Régine Crespin i tres de les sopranos wagnerianes més grans de tota la història: Kirsten Flagstad, Astrid Varnay i Birgit Nilsson, l'una darrera l'altra. Havíem fet el cim. El 1951 es produí l'estrena tardana de *Rienzi*, amb els grans Max Lorenz i Margarete Klose, la *grand opéra* de Wagner que espera encara una altra edició escenificada.

El futur havia de portar encara moltes sorpreses, com la importància de la direcció d'escena, que començava a competir amb els “divos”, encara abundosos: Anja Silja, Montserrat Caballé (Elisabeth del *Tannhäuser* el 1966, una altra representació del mateix títol el 1969 a causa d'una “escapada” de la Silja, Venus de la mateixa obra el 1983 i Isolda del 1989), Ernst Kozub, Matti Salminen, Peter Hofmann, Berit Lindholm, Jess Thomas, Eva Randová (Kundry en tres edicions seguides de *Parsifal*), Gundula Janowitz, Bernd Weikl, Hermann

Prey, René Kollo, Simon Estes, Gwyneth Jones, Siegfried Jerusalem, Pilar Lorengar, Johann Meier, Kurt Moll, Gösta Winbergh, Éva Marton, Hildegard Behrens, Deborah Polaski, John Treleaven, Peter Seiffert, Linda Watson, Albert Dohmen, Plácido Domingo, René Pape, Waltraud Meier, Bo Skovhus...

Entre els directors d'aquesta darrera època convé esmentar els noms d'Oskar Danon, János Kulka, Mladen Bašić, Berislav Klobučar, Heinrich Hollresier, Uwe Mund, Antoni Ros Marbà, Peter Schneider, Bertrand de Billy –que hi ha dirigit l'última Tetralogia– Sebastian Weigle i Michael Boder.

Finalment, entre els grans directors d'escena val la pena de destacar Jean-Pierre Ponnelle, Harry Kupfer –amb el seu cèlebre *Tannhäuser* amb gavardina del 1992 i la Tetralogia–, Peter Konwitschny, Götz Friedrich, Alfred Kirchner, Claus Guth... Una gloriosa mirada enrere la constituí la reposició de l'escenografia que Josep Mestres Cabanes havia realitzat per a *Els mestres cantaires* el 1950 i que el 1989 tornava al Liceu. A l'altre extrem, el Teatre va representar l'any 2010 un *Tristany i Isolda* amb escenografia i vestuari de

David Hockney.

Cloenda

Quins poden ser els motius que justifiquen el caràcter wagnerià de la ciutat de Barcelona i, més concretament, del Liceu? Cadascú hi ha dit la seva. Molts hi han coincidit. En direm un de nou: queda per estudiar l'activitat d'Engelbert Humperdinck, que entre els anys 1875 i 1877 va ser contractat com a professor de composició al Conservatori del Liceu. Humperdinck va ser amic íntim de Wagner i fins i tot va col·laborar als assaigs de l'estrena mundial de *Parsifal* a Bayreuth. Amb qui va tractar Humperdinck a Barcelona? Quins deixebles va tenir? Quan ho sapiguem, podrem tenir sorpreses. ♦

Conlon Nancarrow

COMPOSITOR, MEMBRE DE LA BRIGADA LINCOLN

PER JORGE DE PERSIA

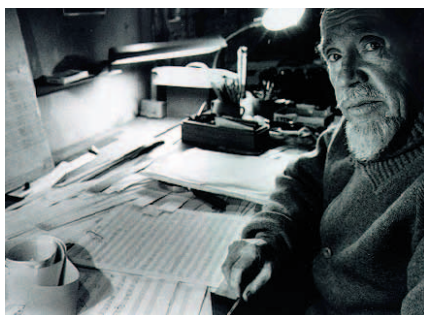
El proper 27 d'octubre se celebra el centenari del naixement de Conlon Nancarrow. Nascut a Arkansas (EUA) l'any 1912, va morir a l'exili a Mèxic el 1997; país on es va nacionalitzar mexicà el 1955.

Qui era, què va determinar aquesta circumstància, per què l'hem de recordar en aquestes pàgines?

Samuel Conlon Nancarrow venia d'una família americana de certa afició musical, i no va tardar a demostrar les seves possibilitats i el gust per la música; després d'uns estudis de piano desafortunats amb una professora que l'anul·lava, va passar al violí, a la trompeta i al camp del jazz. I va ser un compositor precoç..., als quinze anys; una afició que va marcar la seva vida professional, però que el seu pare es va encarregar de desvirtuar orientant-lo cap a l'enginyeria. Aviat, però, van guanyar el Conservatori, a Cincinnati, i després els cursos de composició, especialment amb Roger Sessions, i esporàdicament amb Walter Piston, i el més tècnic i analista de la contemporaneïtat Slonimsky.

Probablement la gran crisi d'aquells anys vint i trenta estimula la seva consciència social i es vincula al Partit Comunista. I així fa un pas endavant; compon tres primeres obres que preludien el seu futur, encara en estil tradicional. El 1937 ho deixa tot per enrolar-se a la Brigada Lincoln i viatja a Europa per defensar la República espanyola. Nancarrow s'incorpora a files en temps del Congrés d'Intel·lectuals Antifeixistes, en el qual van participar, entre d'altres, el gran compositor mexicà Silvestre Revueltas, que rep un important homenatge a Barcelona, o una personalitat molt propera als Internacionals, el músic i després comandant de l'Exèrcit republicà, Gustavo Durán.

Dos anys al front, una temporada en un camp de concentració i després el retorn als Estats Units. Però la llibertat es fa sentir i el senador McCarthy atia la por i



l'odi anticomunista al seu país. I Nancarrow, com també Durán, eren a la primera línia de la persecució. Això el fa emigrar a Mèxic, on seguirà la resta de la seva vida. En aquells moments del retorn als Estats Units, l'any 1939, Nancarrow va entrar en contacte amb un manual escrit pel compositor Henry Cowell: *New Musical Resources*, que li va obrir l'horitzó com a creador.

Nancarrow reconeix Bach i Stravinsky, i naturalment Bartók, entre els compositors que li van deixar petjada, com després ho féu Ligeti. Per la seva banda, l'hongarès va reconèixer en públic Nancarrow com un dels creadors sorprenents del segle xx, consideració que el va treure de l'aïllament en què es trobava a Mèxic i li va obrir les portes del món.

Però aquella etapa de gairebé reclusió amb les seves pianoles i els seus mètodes innovadors d'escriptura i interpretació de la seva música mitjançant el piano mecànic, va ser substancial per a la construcció de la seva proposta, a la qual molt pocs intèrprets poden accedir, atesa la complexitat rítmica i de temps (*"time is the last frontier in music"*, deia) en les seves partitures, amb velocitats allucinants, algunes de les quals –sempre al teclat del piano– ni tan sols tres o quatre intèrprets alhora podrien tocar. El límit de la velocitat és merament acústic, ja que en un moment el so arriba a configurar una massa. Algunes combinen elements "objectius", com un *ostinato* que recorre tota la peça, i al

seu voltant sonen recursos subjectius. La solució en què va treballar intensament –d'aquí el seu allunyament del públic– és la del piano mecànic, a partir de la tècnica dels rotllos de pianola.

Avui, cent anys després del seu naixement, continua bastant oblidat, tot i que hi ha una important sèrie d'enregistraments⁽¹⁾ que deixen veure la seva afinitat amb el jazz, amb els intricats recursos rítmics i de contrapunt en canvi constant, en un camí experimental. S'ha dit que l'electrònica podia resultar un bon instrument per intentar una interpretació encertada de les seves obres, però quan li ho van plantejar al mateix Nancarrow, aquest va defensar el so més natural del martell del piano-pianola, més directe, malgrat que va treballar-hi per obtenir diferències tímbriques que en valorava el treball contrapuntístic.

Però algunes obres van tenir el risc de no poder ser interpretades, com va succeir amb el seu *Trio per a clarinet, fagot i piano*, que va escriure a Mèxic el 1942, convidat expressament per l'exiliat espanyol i gran compositor Rodolfo Halffter. En aquella ocasió els intèrprets es van negar a tocar-la i per decisió de l'autor no es va executar mai, encara que va figurar en el programa aquella vegada. Aquestes experiències el van empènyer a investigar i dissenyar els instruments –o mecanismes– necessaris, i fins i tot mentrestant componia sense pensar en l'execució immediata de les obres.

El nostre homenatge, doncs, és per a un home compromès amb les seves idees, tant en l'art com en la vida; i especialment molt poc recordat en aquest país al qual la va oferir com molts dels seus companys de Brigada que van caure combatent el feixisme. ♦

NOTA

1. Al lloc web de la distribuïdora Diverdi hi ha nombrosos discos de Nancarrow.



En el centenari de Richard Wagner

L'any 1913 Barcelona celebrà els Festivals Wagner en commemoració del centenari del naixement del compositor alemany. En plena efervescència modernista i amb una preeminència de la devoció musical wagneriana, les diverses iniciatives que es van dur a terme en l'àmbit català van transcendir fronteres, tot arribant fins i tot a les planes de la revista londinenca «Musical Standard», gràcies a l'article de D. C. Parker, traduït i reproduït a la «Revista Musical Catalana».

D. C. Parker: *Wagner a Espanya*, a la «Revista Musical Catalana», 1913. pàg. 180-181.

Des que Emil Hecker fundà a Mannheim la primera societat wagneriana, el desenrotllament del wagnerisme pot ésser après en l'història de les corporacions que han tingut per objecte promoure els fins del gran compositor. Es, emperò, perillós amidar la popularitat o valua d'un home pel nombre de societats formades sota l'ombra de son nom. Car molts n'hi ha que són socis de centres o corporacions la tasca de les quals és estimular l'interès envers genis com Shakespeare, Burns o Ibsen, i que, no obstant, sols coneixen lleugerament les obres de dits escriptors. Signe molt més segur de l'utilitat pràctica d'aïtals societats és l'extensió de l'interès de cada individu i la quantitat de feina duta a terme. L'activitat d'Emil Hecker hagué bona reeixida perquè era un home abrusant-se d'entusiasme, i arreu on aquest existeix molts se senten empesos a aplegar-se en les rengles de guerrers i a embarcar-se en novella creuada.

Com que'ns hem acostumat a esguardar Wagner com una figura inseparable de les característiques germàniques, no se'ns ocorre que pugui hom trobar un gran moviment d'estudi i propaganda de sa obra musical en indrets allunyats dels centres que'ns han fet familiar son nom. Mes existeix a Barcelona una societat l'obra de la qual resulta de no poc interès. El nom d'Espanya evoca la memòria de grans gestes de l'antigor. Per a tots aquells que l'han visitada, es un país rublert de peculiaritats interessantíssimes: per a aquells que la coneixen de temps, sa història és encisadora, i sa literatura, poble i costums ofereixen característiques que desvetllen poderosament l'imaginació. Mes a la terra d'un sol

abrusador i d'un poble pundonorós és on difícilment aniríem a cercar un nucli d'un interès excepcional vers les obres de Wagner, tant fortament embolcallades per l'atmosfera del Nord.

L'Associació Wagneriana, de Barcelona, fou fundada en 1901. Els primers passos foren donats per uns quants devots del geni alemany, que sosteníen l'idea que, si hom volia assolir la major identificació possible amb els drames musicals, calia que'l públic pogués entendre a plaer llur acció. En conseqüència, fou la primera tasca de l'Associació traslladar-los al català, la llengua parlada a les províncies nord-orientals d'Espanya i que demostra sa vitalitat en la literatura magnífica que ara posseeix. Es curiós llegir els títols de les obres en guisa insòlita: *Tristany i Isolde* i *La Posta dels déus* semblen més peculiars que *L'Or du Rhin* o *I Maestri cantori*. Aïtals traduccions foren prest divulgades mitjançant la forma de llibrets manuals venuts a preus populars. En els marges porten impresos tots els motius principals. Amb el temps seguí la publicació de diversos volums més o menys relacionats amb la música de Wagner, de manera que a hores d'ara l'Associació posa en mans dels aficionats i entusiastes una biblioteca respectable.

No satisfets amb això, els socis organitzaren conferències durant els cinc primers anys des la fundació. Els drames musicals foren examinats i criticats curosament, s'explicaren els punts difícils, i es sotmeteren a l'anàlisi els aspectes dramàtics i musicals. Aïtals conferències eren tostemps il·lustrades amb l'execució al piano de la partitura. A més la lletra era cantada enterament en català pels millors artistes que podien ésser trobats. El fi d'aïtals confe-

rencies-concerts era acostumar el públic a la música de Wagner, i induir els cantors a emprendre l'estudi de les seves obres i apapellar-se per poder-les representar. Aquest darrer punt, però ha ofert qualques dificultats a causa que bona part dels cantants prenién part, quasi exclusivament, en les òperes italianes i s'havien educat exclusivament per a les mateixes. (...)

No deu ésser oblidat que tota aquesta tasca presuposa un gran avenç per a la cultura general. No's pot tractar de Wagner sens tractar de molts altres genis. Car ¿què sab de Wagner aquell que sol coneix Wagner? Per això en les conferències esmentades se dedicà molta atenció a autors tan cabdals com Schopenhauer, Nietzsche, Shakespeare, Calderon i Beethoven. Près tot això en consideració, com aïtambé la publicació de llibres i partitures amb lletra catalana, hom comprova tot quant s'ha fet a Barcelona per aidar el públic a capir el mestre alemany.

Hom regoneixerà que tot aquest treball no hauria pogut ésser complert, àdhuc en petita escala, sens molta intel·ligència i molt entusiasme. Amdúes qualitats han d'ésser segurament posseïdes pel fundador de l'Associació, en Joaquim Pena, crític musical i wagnerià ardent, qui, crec jo, és ben conegut a Bayreuth, comptant-se com amic de Balling, Weingartner i Strauss. Se presta una oportunitat a l'Associació, amb el proper Centenari, per mostrar lo que pot fer. Que sos esforços no són acabats es palès pel fet que tè encara en curs de publicació els escrits teòrics de Wagner. To això implica grans coneixements i treballs, i no hi ha dubte que plaurà a molts amadors dels drames lírics saber noves d'una Associació que té mostrada aïtal vitalitat. ♦

Isabel Rocha

“HE ESTAT UN INSTRUMENT DE COMUNICACIÓ”

PER ANA MARÍA DÁVILA

És la memòria viva d'Ars Musicae, aquella inspiradora formació, pionera a Catalunya i Espanya en la recuperació i interpretació de la música antiga. Filla d'un dels fundadors del grup, Isabel Rocha i Barral (Barcelona, 1932) va viure la música “d'una manera molt intensa” des de la seva infantesa, i amb ella ha fet un llarg recorregut vital que va trobar en el clavicèmbal, el piano i la pedagogia les seves excepcionals vies d'expressió. Retirada ja de l'activitat artística, malgrat que continua tocant el clave “cada dia”, Isabel Rocha mira enrere amb satisfacció i humilitat, i afirma que “no sé si he deixat empremta, perquè si he fet alguna contribució, aquesta ha estat minoritària. Jo només he estat un instrument de comunicació”.

Resseguint la seva vida, però, es pot recuperar un període molt important de la història musical de Barcelona. “Al meu pare, que era metge, li agradava molt la música. Tocava el violí i cada setmana hi havia a casa un quartet de corda. Vivíem la música amb una densitat meravellosa”, recorda l'artista, formada a l'Acadèmia Marshall de Barcelona amb Mercè Roldós.

Isabel Rocha tenia només tres anys quan Josep Maria Llamaña va fundar el grup Ars Musicae, del qual formava part el seu pare, el doctor Alfredo Rocha. “En un principi eren un grup d'amateurs que es reunien a l'estudi de l'escultor Manuel Martí, a Gràcia. Amb l'assessorament del musicòleg Higiní Anglès van començar a fer música antiga i polifonia dels segles XV i XVI i a construir-se ells mateixos els instruments. Això va ser una tasca increïble.”

Crescudada sota aquesta influència esperonadora, ja de molt jove Isabel Rocha va sentir-se atreta per la sonoritat de la música antiga, en particular l'obra de Claudio Monteverdi. “Jo anava sovint a sentir aquells instruments, però quan feien alguna cosa de Monteverdi..., no sé, sentia com una electricitat estranya. I encara avui conservo una predilecció especial per



aquest compositor”, confessa la pianista, que també guarda un intens record del vincle que una jove Victòria dels Àngels va establir amb la formació. “A Ars Musicae sempre buscaven cantants, perquè la música antiga està plena de música vocal. Un dia, el guitarrista Gracià Tarragó, que era membre del grup, li va dir a Llamaña que anés a sentir els alumnes del Conservatori perquè trobaria una veu excepcional. I així va ser com Victòria dels Àngels s'incorporà al grup, abans que guanyés aquell famós concurs de Ginebra. Recordo una interpretació excepcional seva, fent de narradora, d'Il combattimento de Tancredi e Clorinda de Monteverdi.”

Finalment, el 1951 Isabel Rocha va entrar a formar part d'Ars Musicae. Tenia 19 anys. “En aquell moment va sorgir la necessitat d'ampliar el grup i com que aleshores jo ja estava totalment dedicada a la música, vaig parlar amb el meu pare d'aquesta possibilitat, a ell li va semblar bé i així vaig entrar-hi. De seguida em van destinar a la interpretació d'instruments de teclat”, explica Isabel Rocha, que recorda com la formació disposava llavors “d'un organeto portàtil que s'havia construït als Tallers Rogent de Collbató”.

Isabel Rocha va restar quinze anys a Ars Musicae, sis sota la direcció de Llamaña i nou amb el seu successor, Enric Gispert.

“Durant aquest període també em van fer aprendre a tocar la flauta dolça i el cromorn. I com que també tocava la guitarra, si calia em feien agafar el llaüt o l'arpa. Teníem una activitat molt intensa”, recorda la pianista, que d'aquesta manera anà consolidant la seva passió pel clavicèmbal. “Vam comprar un clave i tocàvem al Saló del Tinell, a la Biblioteca de Catalunya, a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, a cases privades...”, enumera Isabel Rocha, que guarda d'aquell període un veritable tresor de records. “Vam ser pioners, vam obrir camí a Espanya en allò de la música antiga, perquè aquí no hi havia res, i vam haver de fer molta pedagogia també.”

Finalment, el 1966, “just en el moment en què Ars Musicae començava a professionalitzar-se”, Isabel Rocha deixà la formació per centrar-se en els seus propis estudis de clavicèmbal, “primer a Madrid, amb Genoveva Gálvez, i quan ella va marxar a Itàlia, a Boston, on vaig treballar als millors tallers de construcció de claus del món”, explica l'artista, que a partir d'aquell moment va compaginar la seva activitat com a intèrpret amb l'altra seva gran passió professional, la pedagogia.

“Hi ha gent que ha nascut per ser concertista, però no és el meu cas. Jo, sobretot, he fet molta música de cambra perquè el clavicèmbal solista no existeix. I francament, no ho lamento. Tocar sol és molt bonic, però és molt dur; la música compartida, en canvi, és un petit paradís.”

Dedicada a l'ensenyament des del 1963, durant vint anys Isabel Rocha va impartir al Conservatori del Liceu dues assignatures: clavicèmbal i pedagogia especialitzada. “Això és meu, el meu territori. A mi la pedagogia m'ha enriquit d'una manera meravellosa, i dins d'ella, jo em sento part d'un engranatge de comunicació en el qual cal transmetre quelcom que no és teu i que segueix després de tu. O sigui que si he fet alguna petita contribució, potser ha estat aquesta.” ♦

D. H. Lawrence

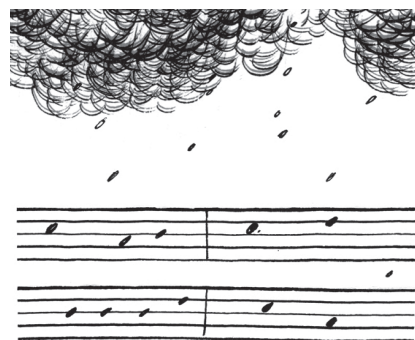
PER MIQUEL PUJADÓ

Hi ha autors que semblen condemnats a ser recordats per un sol llibre. Aquest és el cas de l'escriptor anglès David Herbert Richards Lawrence (1885-1930), identificat pel gran públic amb *L'amant de lady Chatterley*, novel·la de gran densitat psicològica, però marcada per l'escàndol i la polèmica d'ençà de la publicació l'any 1928, a causa del seu erotisme obert i solar i de la tesi exposada per Lawrence, segons la qual hom assoleix la igualtat social a través del sexe (la protagonista, casada amb un veterà de guerra esdevingut impotent, és animada pel seu marit a buscar-se un amant de la seva mateixa classe social que la pugui satisfer al llit, però acaba sentint-se atreta pel masover de la finca familiar).

Evidentment, l'obra de D. H. Lawrence no es limita a aquest llibre: és autor d'altres novel·les (*El paó blanc*, *L'orgull és una forma d'egoisme*, etc.) i de nombrosos contes, obres teatrals, assaigs, llibres de viatges, pintures, traduccions i treballs de

crítica literària, on medita sobre els efectes deshumanitzadors de la industrialització i del món modern i reivindica alhora la vitalitat, el sexe alliberador i l'instint no reprimat. Tot plegat el va dur a ser malinterpretat (fou sovint acusat d'obscc i d'escriptor pornogràfic), censurat i perseguit, i va passar gran part de la seva vida en un exili voluntari que ell anomenava "el meu pelegrinatge esquerp".

I també era poeta –tot i que el Lawrence poeta ha quedat sens dubte a l'ombra del Lawrence narrador–, un poeta visionari, que va escriure uns vuit-cents poemes a partir del 1904 i fins a la seva mort. Lawrence fou inclòs en un primer moment dins l'escola georgiana, molt connectada amb el romanticisme i amant de la "fal·làcia patètica"; és a dir, d'atribuir emocions humanes a animals i a objectes. Arran de la guerra, però, descobreix el vers lliure i, influït per Whitman, trenca amb les formes de la poesia tradicional, i busca l'expressió espontània dels senti-



Il·lustracions: Ona Causa

ments personals, encara que això impliqui anar a contrapèl de la moral tradicional. El poema que us presentem, escrit l'any 1918, és prou representatiu d'aquest desig tan ètic com estètic, i ens mostra com –a la manera de la magdalena proustiana– una cançó ens pot fer retrobar la infantesa. ♦

PIANO

Softly, in the dusk, a woman is singing to me;
Taking me back down the vista of years, till I see
A child sitting under the piano, in the boom of the
[tingling strings
And pressing the small, poised feet of a mother
[who smiles as she sings.

In spite of myself, the insidious mastery of song
Betrays me back, till the heart of me weeps to belong
To the old Sunday evenings at home, with winter
[outside
And hymns in the cosy parlour, the tinkling piano our
[guide.

So now it is in vain for the singer to burst into clamour
With the great black piano appassionato. The glamour
Of childish days is upon me, my manhood is cast
Down in the flood of remembrance, I weep like a child
[for the past.

PIANO

Suaument, en el capvespre, una dona canta per a mi;
i se m'enduu anys enrere, fins que veig
un noi assegut sota el piano, enmig de l'estrepit de
[les cordes,
que pressiona amb el seu cos el petit peu en repòs
d'una mare que somriu mentre canta.

A despit de mi mateix, la insidiosa mestria de la cançó
em torna a traïr, fins que el meu cor es posa a plorar
[per pertànyer
al vells vespres casolans de diumenge, amb l'hivern
[portes enllà,
i amb himnes a l'acollidor estatge, i amb
el campaneig del piano fent-nos de guia.

Però ara, per a la cantant, és inútil esclatar en un
[clamor
amb l'*appassionato* del gran piano negre. L'encís
dels dies de la meua infantesa pesa al meu damunt,
[la meua vida adulta
baixa enduta per la riada del record, i ploro com un
[nen pel temps passat.

Un soldat amb un violí

PER MIQUEL DESCLOT

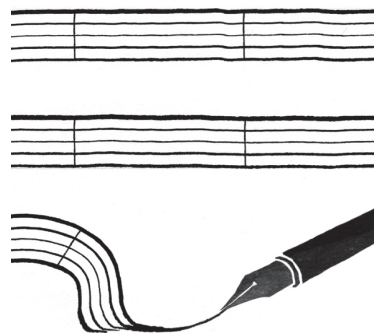
Aquestes últimes setmanes, gràcies a un benvingut encàrrec, he conviscut de nou estretament amb la immarcescible *Història del soldat*, de Charles-Ferdinand Ramuz i Igor Stravinsky. La qual cosa m'ha fet reviuire les circumstàncies de la primera vegada que hi vaig tenir tractes íntims, més de vint anys enrere, després que en Guillem-Jordi Graells em telefonés per proposar-me de fer-ne una versió per al Teatre Lliure, que projectava una producció conjunta de la companyia i l'enyorada orquestra de la casa. Recordo que la proposta em va fer una il·lusió molt especial: des de ben jove, les obres de l'anomenat període rus d'Stravinsky formaven part de la meua intimitat musical, i la perspectiva de treballar precisament amb el *Soldat* se'm va presentar com un regal caigut del cel (aprofito l'avinentsa per remarcar que el títol *Història d'un soldat*, que he vist escrit més d'una vegada, és totalment espuri).

Em vaig posar a treballar, doncs, amb el text de Ramuz. El primer entrebanc que em vaig topar va ser descobrir que, en realitat, hi havia dues versions diferents del text de l'obra. La primera, pensada per a l'escena, era la que havia redactat l'escriptor suís i la que s'havia utilitzat durant els primers anys de vida de la peça. La segona, més adaptada a una producció de concert –fins i tot sembla pensada per a l'enregistrament discogràfic–, era la que Stravinsky va publicar, remarcablement esporgada, a la mort de Ramuz. Davant el dubte, doncs, vaig acabar adaptant al català les dues versions, cosa que va propiciar que finalment

s'optés al teatre per un compromís entre totes dues.

El text de l'escriptor suís segueix bastant de prop el fil del conte tradicional que li havia suggerit el compositor: una de les moltes rondalles recollides pel gran folklorista rus Aleksandr N. Afanàsiev. El to és d'una ingenuïtat característica, i els versos de Ramuz, majoritàriament octosíl·labs ariats, s'hi ajusten amb docilitat, fins al punt de cenyir-se a un repertori de rimes molt limitat i fins gosaria dir d'una pobresa remarcable (moltes rimes en participi o en infinitiu, per exemple). Jo em vaig esforçar, doncs, a mantenir aquella simplicitat, també en octosíl·labs ariats (potser l'heptasíl·lab s'hauria aproximat més a la nostra tradició popular, però aleshores hauria costat massa d'encabir-hi el contingut dels versos originals). Recordo molt bé la cara de sorpresa d'en Fabià Puigserver, el dia que vaig llegir el meu text a casa seva –ja feia llit, aleshores–, davant allò que li va semblar una rondalla perfectament nostra. Però no era pas perquè jo hagués maldat per catalanitzar-la, no: la mateixa fidelitat a les intencions de Ramuz havia fet aflorar amb tota senzillesa la universalitat de fons de les rondalles tradicionals.

L'obra es va muntar de seguida, l'any 1991, amb escenografia d'en Puigserver –l'última que va projectar, poc abans de morir–, sota la direcció escènica d'en Lluís Homar i la musical d'en Josep Pons. En Josep Montanyès es va encarregar del paper de lector, en Ramon Madaula va encarnar el soldat, en Jordi Bosch, el dimoni, i la



Montse Guallar, la princesa. I no vull deixar de recordar el paperàs del violí d'en Pere Bardagí i la coreografia de Montse Colomé. La temporada següent l'obra es va tornar a muntar per uns dies, quan en Puigserver ja havia desaparegut.

Malauradament, no n'ha quedat cap enregistrament seriós, ni videogràfic ni fonogràfic, d'aquella producció. I és una bona llàstima, perquè el resultat va ser francament memorable, tant des del punt de vista escènic com del musical. Musicalment, en particular, la versió d'en Pons va ser vibrant i impecable. Recordo que al cap de poc temps la prestigiosa London Sinfonietta, amb Nona Liddell, va oferir l'obra, sense text, al Palau Macaya, i que la versió dels bons anglesos em va sonar sense nervi i poc implicada, en esguard de la d'en Pons. Escènicament, haig de dir que no he vist mai cap producció de l'obra que es pugui comparar ni de lluny a la del Teatre Lliure. No ens aniria malament, a tots plegats, de tenir més bona memòria. ♦

De quin color són els camaleons?

PER JOSEP LLUÍS I FALCÓ

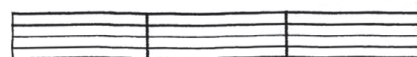
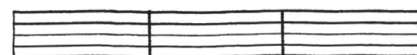
Ho confesso: aquest article sorgeix en no saber quin tema escollir per fer, precisament, l'article. Parlant-ne amb la Direcció de la revista, va sorgir una polèmica (no pas encesa ni bel·ligerant per cap de les parts: som gent educada) sobre el tipus de música que podia tenir cabuda en aquesta secció i, per extensió, el tipus de músic del qual es podia parlar. L'origen de la polèmica rau en el fet que la música per a l'audiovisual no és pas un estil ni un gènere, sinó una aplicació. Per tant, no té un format específic, ni una tímbrica pròpia... La música per a l'audiovisual no ho és per si mateixa, car no presenta unes característiques sonores que la diferenciïn d'altres músiques; sinó que és diferent per la seva aplicació a un altre mitjà. En conseqüència, els compositors cinematogràfics tampoc no ho són per si mateixos, sinó per la seva dedicació a aquest mitjà. I això té unes conseqüències que convé conèixer.

Si parlem de la indústria cinematogràfica de Hollywood i, en general, dels Estats Units, podem trobar compositors que gairebé es dediquen en exclusiva a fer música per a cinema o televisió. Però si marxem a altres indústries audiovisuals, entre les quals la nostra, trobar aquesta figura del compositor "professional" de l'audiovisual és gairebé utòpic. La nostra indústria audiovisual no dona per a tant, i viure d'això és una quimera que, a hores d'ara, ningú no ha fet seva (i al pas que anem...). Aquí no tenim un Williams, o un Morricone, i qualsevol compositor cinematogràfic català compagina la seva presència als crèdits de les pantalles amb altres activitats, preferiblement musicals; però no necessàriament. Tenim també compositors químics, cantautors farmacèutics, músics restauradors... Treballadors de la cultura (perquè la música ho és) que han de viure d'una altra activitat, no pas per manca de prestigi i reconeixement, sinó perquè aquest prestigi no sempre es reflecteix als seus hono-

raris. Però no és aquí on hem de parlar de les contínues agressions al món de la cultura musical (tot i que ganes no ens en falten).

Malgrat tot, és potser aquest factor de no exclusivitat el que ha fet, també (i això, pensem, és bo: qui no es consola...) que els compositors de casa nostra no s'hagin emmotllat a uns patrons. Reflectiem al número 327 (maig-juny 2012) d'aquesta Revista unes opinions d'Albert Guinovart sobre una mena d'uniformitat que "atacava", com un virus, els compositors forans. La reiteració d'aquesta música és una mena d'exercici autoreferencial, l'ús d'uns trets comuns "que funcionen" i, per tant, es repeteixen com a fórmula universal. La música de cinema (la de televisió, probablement menys) és poc permeable als canvis que es donen a la música popular, en què els estils se succeeixen d'una manera vertiginosa, i la seva evolució (?) s'assimila més als gustos del que popularment coneixem com a música "clàssica". Res a dir, per part nostra, en contra d'aquesta pràctica, conscients com som que la música per a l'audiovisual és una música d'encàrrec, i qui mana no és pas el compositor. No ho oblidem.

Dit això, què passa amb molts dels nostres (pocs) compositors per a l'audiovisual? Com que no poden viure només de fer cinema, no tenen opció a l'autoreferència com a perpetuació d'un model "que funciona", perquè aquí no hi ha res que funcioni a perpetuïtat. Alguns sacrifiquen un estil propi per donar a cada encàrrec allò que li escau; d'altres són reclamats només quan l'encàrrec escau al seu propi estil, cosa que no passa tan sovint, segurament, com les seves respectives hipoteques voldrien. Si ens centrem en els primers, trobarem músics, tots ells amb una trajectòria polivalent, que han fet música de cinema d'estils diversos, perquè fora del cinema també han treballat en i per a estils diferents. I etiquetar-los no sempre és fàcil.



¿On posem un compositor capaç de fer (com en el cas d'en Joan Albert Amargós) la banda sonora de *Tatuaje* (totalment *underground*, urbana) i anys més tard la de *La febre d'or*, que és simfònica (però amb teclats, per manca de pressupost); que fora del cinema ha fusionat jazz amb flamenc, ha compost òpera i música de cambra, i arranjat cançons per a cantants de música popular? I Amargós és només un dels exemples, la llista dels quals es pot ampliar (i algun dia ho farem, cas per cas, ho prometo) amb Manel Camp, Lluís Llach, Carles Cases, Alfonso de Vilallonga, Josep Mas "Kitflus", i un extens planter de compositors que han anat canviant de pell segons l'encàrrec, segons l'època, segons la seva pròpia evolució personal... Alguns han madurat cap al jazz, el simfonisme, l'avantguarda o, fins i tot, la sardana, passant abans pel rock simfònic (la nostra injustament oblidada ona laietana), el pop, el musical al més pur estil de Broadway, la rumba catalana, la cançó d'autor... Què n'hem de fer, des d'aquestes pàgines, si decidim parlar de la seva música de cinema i televisió? Hem d'obviar tot allò que s'aparti dels estils que, tradicionalment, han omplert les pàgines d'aquesta publicació? Hem d'oferir, per tant, una visió "censurada" de la seva tasca per a l'audiovisual? O hem d'afrontar la seva versatilitat amb totes les conseqüències, encara que això ens porti a començar parlant de rock simfònic, continuar amb jazz o rumba, i acabar amb música de cambra? ♦

Mompou i Gaudí

PER MÒNICA PAGÈS I SANTACANA

Mompou era un compositor urbà? Quina relació es pot establir entre l'arquitectura i la seva música? De fet, un altre compositor, Granados, ja establia sobre la utilització de pedal en el seu tractat per a piano, que la música era una arquitectura feta d'acords que tenien la mateixa funció que els pilars d'un edifici i que estaven units pels arcs de les melodies. Mompou –que precisament va anar a París amb una carta de recomanació de Granados a Fauré que no va arribar a donar-li mai–, potser també va estar influït per aquesta visió “constructivista” o “estructuralista” de la música que va rebre d'infant en plena eclosió modernista. Justament el pianista Adolf Pla presentarà aquest desembre una exposició al Museu de la Música de Barcelona, a L'Auditori, titulada “El so de la llum”, que estableix una equivalència entre la música de Frederic Mompou i l'obra d'Antoni Gaudí.

Dos genis catalans, representatius del talent d'un país il·luminat pel sol mediterrani, en què Pla troba concomitàncies estètiques i fins i tot psicològiques que ajuden a copsar l'obra de tots dos amb un altre punt de vista. Diu Pla al document de presentació d'aquest projecte expositiu que podem veure al desembre: “*La naturalesa mediterrània feta obra de Gaudí és la naturalesa acústica, en el seu estat més primitiu, feta música. La tradició campanera de l'avi Dencausse que tant influencià Mompou ens fa pensar en la família calderera d'en Gaudí d'on va aprendre la construcció del volum. El volum són les ressonàncies. Cap dels dos es basen en una especulació, simplement detecten el més essencial del que ens envolta i tenen la capacitat de síntesi per ser precisos en materialitzar allò que han intuït.*” Una anàlisi musicològica

de Mompou que també ens evoca el naturalisme sonor que trobem en obres com *Suburbis*, en els encanteris simbolistes de *Charmes* o en la mística de la *Música callada*, de la qual, segons Adolf Pla, podem trobar un corresponent arquitectònic a la cripta de la Colònia Güell.

Precisament el *Cántico espiritual* que va donar el nom a la seva *Música callada* va ser la lectura de Gaudí durant l'estada al sanatori de Puigcerdà i el va influir reveladorament en la projecció de la façana de la Passió. D'altra banda, Pla també remarca el fet que Gaudí concebés la Sagrada Família com un gran instrument musical, del qual es coneix la projecció d'incloure un conjunt de 84 campanes tubulars a les diverses façanes del temple. La ressonància acampada del piano de Mompou ens evoca aquesta arquitectura feta de volums, de llum i de silencis de Gaudí. L'exposició “El so de la llum” que es podrà veure al Museu de la Música al desembre parteix de l'afirmació que l'arquitectura crea silencis i que la música neix del mateix silenci. Un silenci fet música i fet volum que, tal com van deixar escrit en èpoques diferents aquests dos grans creadors, Mompou i Gaudí, ens retorna a l'origen, a un recomençar que és el fonament de la seva obra. L'estètica espiritual d'aquests dos artistes s'emmiralla d'una manera evident i es converteix en una meditació dels sentits.

La commemoració dels 25 anys de la mort de Frederic Mompou aquest 2012 contribueix a aportar noves lectures a la seva obra, tot i que el projecte “El so de la llum” d'Adolf Pla ja fa uns anys que volta pel món i que aquest pianista ha presentat en concert la música de Mompou en sincronia amb les imatges de l'obra de Gaudí.



Una proposta interdisciplinària que contribueix a reflexionar sobre el llenguatge simbòlic i la dimensió transcendent d'aquests dos genis de la cultura catalana i universal. Mompou i Gaudí van ser dos esperits lliures que van crear un paisatge interior profund a partir de la inspiració natural, l'un a través del llenguatge intangible del so i l'altre mitjançant la forma tangible de la pedra. Una exposició que ens permetrà contemplar la unió de dos dels rastres més categòrics que pot donar la cultura catalana i que coincidirà amb un simposi organitzat per l'ESMUC en el qual participaran un conjunt d'experts i d'interprets de l'obra de Mompou que analitzaran des de molts punts de vista. ♦

L'espectador imaginari

PER RAFAEL ARGULLOL

Sovint he tingut la fantasia que havia assistit a algunes de les grans estrenes de la història de la música. He viatjat a través de la imaginació a les dates, als escenaris i a les ciutats on es produïen aquests esdeveniments. De fet es podria elaborar una crònica paral·lela amb l'assistència de l'espectador imaginari a nombrosos concerts. Però si hagués d'escollir alguns dels més destacats –i dels que m'hauria fet més il·lusió assistir en persona–, n'esmentaria tres, per raons ben diferents: el *Don Giovanni* de Mozart, la *Novena Simfonia* de Beethoven i *La consagració de la primavera* d'Stravinsky.

Naturalment, el meu desig hauria estat assistir a l'estrena del *Don Giovanni* a Praga, i no a Viena, on l'obra no va ser suficientment valorada. A Praga, on es va produir l'estrena absoluta el 29 d'octubre de 1787, sí. El públic bohemi va seguir amb delectació el que Mozart considerava una comèdia bufa i que, en definitiva, és una de les obres més destacades de la història de l'òpera. M'hauria agradat compartir l'atmosfera general, però sobretot m'hauria agradat observar el rostre de Giacomo Casanova –si és cert que va assistir a l'estrena com s'ha afirmat tantes vegades– examinant aquella criatura teatral que era tan propera a ell, encara que els dos tenien tarannàs ben diversos. Don Joan atrapat a l'interior del triangle format per Mozart, Lorenzo Da Ponte i Casanova adquireix una llum nova i inèdita.

De l'estrena de la *Novena Simfonia* de Beethoven a Viena el 7 de maig de 1824, l'espectador imaginari hauria cercat altres motius. El risc i la solemnitat de l'obra, la tensió del públic davant d'una partitura sense precedents i, finalment, la figura solitària de Beethoven assistint a la primera audició de la seva obra més complexa sense poder escoltar ni una sola de les notes que tan acuradament havia escrit. M'hauria agradat veure els gestos del completament sord mestre davant d'aquells instruments i d'aquelles veus sublimes que únicament sonaven i cantaven dins de la seva ment. Hauria estat el cas pur de l'espectador imaginari davant del compositor que assisteix imaginàriament al seu propi concert.

El 29 de maig de 1913, a París, les expectatives haurien estat molt diferents en assistir a l'estrena de *La consagració de la primavera* d'Igor Stravinsky. En aquest cas l'escàndol estava servit i tothom ho sabia. Diaghilev i els Ballets Russos eren un motiu

suficient d'atracció. La batuta de Pierre Monteux era l'adequada per dirigir melodies provocadores i misterioses. No obstant això, com és ben conegut, l'escàndol va superar totes les previsions. Va haver-hi crits, bufetades i fins i tot cadires que van volar al pati de butaques. A l'espectador imaginari li hauria agradat viure aquest moment de catarsi, incloent-hi la cara de satisfacció de Maurice Ravel davant del que passava i la cara d'horror del pobre Camille Saint-Saëns, el qual va proclamar que allò significava una definitiva profanació de la música. Tres mostres d'un viatge imaginari que podria tenir un trajecte gairebé infinit. ♦



Il·lustració: Carme Peris

Borja Ramos

Vives ramificacions artístiques i musicals

PER JOAQUIM NOGUERO

En un ampli i precís retrat de Marlon Brando (*El duc als seus dominis*), Truman Capote recorda l'estrany desajust que el primer cop que el va veure li va semblar trobar entre la cara i el cos de l'actor nord-americà, una rara barreja d'àngel i de camioner, dic jo que com si la bella i la bèstia s'haguessin integrat en un sol organisme, en una perillosa i tremolosa presència d'unicorn alat. La millor creació artística combina la immaterialitat dels ressons compartits més creatius amb el contrast de la base tremendament física que aporten l'ofici i els materials que aquest poleix; tot treballat orgànicament, fos en un cos natural, integrat en un corpus coherent de vocació col·lectiva, comunitària. Veig així la música de Borja Ramos (Barakaldo, 1973). També durant l'entrevista, en què experimento una estranyesa molt similar a l'assenyalada per Capote, davant de la distància entre el so vocal i l'aparença física del músic basc d'adopció catalana. El fi aspecte juvenil contrasta amb l'aspror de la veu granítica i raspalluda: un registre de baríton ronc que s'expressa amb una claredat radical, trencada la veu però connectades totes les idees amb una eficàcia expressiva fora mida. És una veu jove però fonda, humil en els pronunciaments però profunda en el que explica, amb ressons de vella cava que no es fa estranyes càbales sobre el que fa: la música que compon per als altres a partir d'interessos molt diversos, amb el clar compromís de donar-se, de ser escoltada i sentida.

Així, la claror que aconsegueix sovint amb quatre notes despullades contrasta de cop amb el cos dens que busca en l'orquestració o les diferents textures electroacústiques. Avui Ramos gaudeix d'una música al més directa possible, però que no renuncia a res. Treballa amb els ordinadors, la partitura i els intèrprets, qualsevol d'aquest tres àmbits pot servir de punt de partida. De fet, els ordinadors i l'electroacústica li interessen per fixar-se horitzons, per explorar sons possibles que després busca en viu amb l'orquestra i músics concrets. "Prefereixo treballar amb persones (hi ha un punt d'incertesa molt creativa en la interpretació, en el que hi aportaran pel seu compte, vulguis o no), però el que sí que em sembla interessant de les eines informàtiques és que t'ajuden a

imaginar música que seria molt difícil de concebre pel teu compte. Permeten imaginar determinades textures, superposicions de veus, polirítmies, etc., molt complexes; d'entrada, ho conceps mentalment, bo i buscant un fràgil equilibri entre el caos i una complexitat comprensible, però costa traduir això en forma de notes i, en canvi, gràcies a l'ordinador pots escoltar més o menys com sonarà. També permet plantejar als músics problemes de lectura i escriptura que, si abans no haguessis sentit quin resultat poden tenir, difícilment t'atreviries a tirar endavant." Aquí al músic li agrada recordar una anècdota significativa de Gustav Mahler que va llegir en un llibre d'Alex Ross, *El ruidu eterno*. És d'un moment en què Mahler feia costat a Arnold Schönberg i en una carta confessa que quan llegia les partitures dodecafòniques del vienès "no les podia arribar a sentir dins el cap, no aconseguia escoltar-les mentalment". Però afegia: "malgrat això, crec que és la música del futur". Per a Ramos, quan Mahler veia la partitura de Schönberg, "no aconseguia escoltar-la perquè era una música d'escriptura tan diferent que se li escapava. Doncs això ens passa molt sovint als compositors d'ara: la música cada vegada és més complexa, juga amb molts més elements que una partitura tradicional i, davant d'algunes composicions, fins i tot els directors tenen problemes per imaginar-les si no s'hi aproximen abans amb la informàtica per acostar-se acústicament a allò que pretenia el compositor i poder així conduir-hi l'orquestra". Concebuda d'aquesta manera, com una eina i no com un fi, la informàtica ve a ser una mena d'exoesquelet mecànic per tal d'ajudar la nostra sempre humana i feble musculatura cerebral: d'entrada permet carregar més tones sobre l'espatlla de les notes, però al final l'obra sempre l'ha de dirigir el cap, l'arquitecte capaç de dirimir mil fantasies i possibilitats de cosit sobre tots aquests quilos extrems.

Art i dansa

Format a València en audiovisuals a la Facultat de Belles Arts i en música electroacústica al LEA (Laboratori d'Electroacústica del Conservatori Superior de Música), Ramos venia d'estudiar art

dramàtic a Biscaia i arts aplicades a Logroño. La seva formació és, doncs, multidisciplinària. Com a músic, prové del món pop i rock, concretament del tecno dels anys vuitanta, i es va formar en música contemporània ja de gran. Quan va sentir per primera vegada el músic hongarès György Ligeti va ser tot un descobriment, i després ha fet seva la màxima d'aquest compositor de compondre una música que, per referències que tingui dins, no es notin, resultin naturals, integrades orgànicament en el conjunt. A l'hora de la feina, Ramos ha actuat sobretot en dos camps: la dansa i el cinema. En dansa, ha compost per a Gelabert-Azzopardi, per a Germán Jauregui (un exballarí de Wim Vandekeybus que ara inicia una trajectòria pròpia com a coreògraf) i per a Damián Muñoz, per destacar-ne sobretot tres entre alguns dels coreògrafs més representatius d'una llarga llista que inclou Víctor Ullate, la companyia madrilenya 10&10 Danza, Asier Zabaleta, Natalia Medina, Idoia Zabaleta, Blanca Arrieta, Cristina Quijera o Larumba Danza (amb la coreògrafa Teresa Nieto).

Es va iniciar amb Damián Muñoz en espectacles com *Staff*, *El engaño en los ojos*, *Las mentiras del entusiasmo*, *Yo notaba la comida amarga* i *Asiré, el futuro imperfecto del verbo asir*, a més d'una part de *Daño*. Per al coreògraf català Cesc Gelabert ha treballat en *Orion*, va presentar al Grec del 2011 el treball de desconnexió i recreació de la sardana de *La muntanya al teu voltant* i fa un parell de mesos acaba d'estrenar al Teatre Lliure Cesc Gelabert VO+, la recuperació d'antics solos del coreògraf per a la qual ha compost tres músiques que tenen bàsicament la funció de cimentar el collage, un autèntic repte si tenim en compte el que representa haver hagut de posar-se al costat de Bach i sobreviure amb dignitat i èxit a la comparació. Amb el coreògraf català, hi treballa còmode, perquè Gelabert sap què vol, li arriba amb l'espectacle ja organitzat al cap i, després, sobre les primeres directrius i el treball conjunt de taula deixa un ampli marge de confiança. No sempre és igual treballar per encàrrec. Ramos considera que primer cal establir un vocabulari comú, perquè "no sempre se't demanen les coses de la mateixa manera: hi ha coreògrafs amb més coneixements musicals i d'altres de més intuïtius; és recomanable trobar un codi per entendre què s'espera. Què significa, per exemple, que algú demani una música més expressiva o més càlida o més lluminosa o més dramàtica? A vegades, quan se't comenta que un determinat fragment hauria de ser més dramàtic, el que el coreògraf té al cap és simplement que la música soni més lenta". La peça *La muntanya al teu voltant* és plena de referències: combina fragments subjectius, que busquen ressons emocionals més o menys universals, amb d'altres relacionats amb aspectes concrets de la cultura catalana, com la sardana; a estones Ramos crea amb molta llibertat i en altres moments la seva funció és bàsicament de pegament, de cola per presentar el conjunt de forma fluida. "Sobre la música, un cop feta, poc te'n puc dir jo; però el que em sorprèn sempre en el cas del Cesc és l'ús que en fa ell, el partit que en treu, quan creies que sobre un passatge musical dens elaboraria moviments sofisticats, complexos o de grup, i et sorprèn amb un solo mínim, amb una filigrana gestual que potencia moltíssim les emocions que actuen sobre aquell fragment." Ramos treballa la composició per a dansa pensant que ha de servir als ballarins i al públic: els ballarins hi han de trobar una aliada, ha d'ajudar-los a entendre millor la naturalesa profunda de l'escena; i el públic, per exigent que sigui la coreografia i fins i tot determinats trams de la composició musical, ha de notar-hi un continuïtat. En les obres, la música hi té un paper de columna vertebral dramàtica: vertebrava l'obra, n'ordena la percepció i les impressions. Per aquí experimenta ara amb el coreògraf Germán Jauregui, quan es plantegen com determinades músiques posades davant de segons quines seqüències de moviments

condicionen absolutament el sentit que cada espectador hi dona. Es nota que el públic li importa: no sent que per distanciar-se'n pugui fer servir d'excusa cap pretesa llibertat, creativitat o originalitat. La creativitat radica precisament a poder portar l'espectador de la mà pels mil camins que avui ofereix la música i convèncer-lo per recórrer-los junts.

Atmosfèric

Amagats en un segon pla (igual d'essencial, però), hi ha els treballs per a la música de cinema. Fonamentalment són dos: els llargmetratges *Fràgil* de Juanma Bajo Ulloa, i *Nos miran* de Norberto López-Amado, a més de les seccions electròniques de *Kamchatka* de Marcelo Piñeiro, *El arte de morir* d'Álvaro Fernández-Armero, i *Skin Deep* de Sacha Parisot. No és estrany que la seva capacitat per elaborar tons atmosfèrics s'hagi traduït en col·laboracions de gènere. A part, ha col·laborat amb cantants bascos com Mikel Laboa, Ruper Ordorika i Mikel Urdangarin. I en l'àmbit de la música contemporània ha treballat en formacions com Sigma Project, l'Ensemble Espacio Sinkro, el Krater Ensemble i l'Ensemble Kuria, a més de participar en un munt de festivals internacionals, tant de música contemporània com d'electroacústica, de dansa o de teatre. Les fites en diferents direccions esbossen el mapa d'un territori complex que permet incursions diverses. Si fos possible definir-lo a partir dels gustos, una referència important per a ell és el treball del creador alemany Heiner Goebbels (1952), compositor i director d'obres escèniques i radiofòniques que combina la música clàssica amb el jazz i el rock, iniciat primer amb la música eisleriana i que ha acabat component per al cine, el teatre, la dansa i l'òpera amb una gran capacitat de reorganització dels elements. Ramos en destaca el "teatre musical", en què la música és el centre, però els músics executen accions durant la interpretació. Ep!, no "accionetes", com s'ha vist tantes vegades en obres contemporànies. En les creacions de Goebbels "els músics FAN de veritat, són els que assumeixen i realment porten endavant la dramaturgia". L'alemany treballa amb músics fantàstics (els de l'Ensemble Modern, per exemple), però el que resulta més interessant és "el paper que els dona", i per què i per a què. "Goebbels entén que l'espectador occidental contemporani està molt format i s'acosta a l'escena amb el cap ple de referències, de clixés, de convencions", conscients i inconscients, "un codi molt ric que li ha fet perdre en bona mesura la capacitat de sorpresa, de deixar-se fascinar i sorprendre". La labor de Goebbels consisteix a "desmuntar aquest estat de coses, a descol·locar l'espectador, a presentar-li les coses d'una altra manera, perquè torni a escoltar i a mirar". Ramos posa d'exemple *Stifters Dinge* (Les coses d'Stifter), una obra presentada al Teatre Lliure el 2010 en què Goebbels combinava dins una estructura mòbil cinc pianos, un munt de cables, tres piscines industrials, una pantalla de vídeo i unes quantes andròmines robòtiques sense cap intèrpret viu en escena. "No hi havia ningú, només màquines fent coses, i explicat així potser sembla una rucada buida, però en moviment funcionava i emocionava perquè és un creador intel·ligent, sensible i fascinant que no deixa cap peça solta, res no és gratuït. Goebbels em sembla una gran referència per aquest compromís amb el públic: donar la volta a les coses per tornar a fer-nos sentir la música i l'escena com un espai verge." L'alemany representa certament un model possible, l'exemple d'algú que troba la seva llibertat en el domini rigorós del seu mitjà expressiu, plenament conscient del medi en què es mou. I algú amb llenguatge propi és algú que acaba compartint-lo amb tots, algú que així es ramifica. Com Ramos. ♦

Des de l'escenari

PER DAVID PUERTAS ESTEVE

IL·LUSTRACIÓ: LAURA BORRÀS

—A mi, el que més em molesta és que em fotin el contrabaix a sobre. No el podrien deixar estirat a terra? Doncs no! Me l'han de posar al damunt i més d'un cop han estat a punt de trencar-me el sac de gemecs.

—No et queixis, nena, que sempre fan servir la meua lira com a penja-robes. Tu creus? És que no hi ha respecte!

—Va, noies, va. No feu res més que queixar-vos. Heu de ser més positives. Que estem a primera fila! Que som unes privilegiades, carai!

—Doncs jo ja n'estic fins al capdamunt, de tanta música i tant d'assaig i tant de romanço. Preferiria que m'hagués fet en Subirachs i m'hagués col·locat a la façana de la Sagrada Família. Allò sí que deu ser bonic!

—En Subirachs? Però, què dius, boja! Amb aquells cossos més primers que una batuta i les faccions cantelludes... Deixa-ho estar, que aquí estem molt millor: amb aquests instruments a les mans, escoltant música des de primera fila, dalt de l'escenari...

—Sí, sí, dalt de l'escenari... però sense cos! De panxa avall, trencadís. Ja veus tu quina solució. Segur que se'ls va acabar el pressupost. Sense cames, ens van condemnar a no poder-nos moure mai més!

—Ta-ta-ta-tààà!!! Ta-ta-ta-tààà!!!

—Qui és aquest?

—No li facis cas, que a aquesta hora sempre es posa així. Com que no hi sent, pobret...

—Què vols dir que no hi sent? Està aquí enfilat, amb música tot el dia i no hi sent? Quina desgràcia!

—Per això fa aquesta cara de mala bava. El pobre Beethoven sí que hauria d'estar en un altre lloc, que aquí només fa que patir: veu orquestres i cantants cada dia, però no els pot sentir. I com que tampoc no té cames...

—Ta-ta-ta-tààà!!! Ta-ta-ta-tààà!!!

—Calla, pesat!

—No t'hi esforcis, que no et sent.

—Ha, ha, ha! Hi, hi! Ho, ho, hooo!

—I aquest altre?

—En Clavé, que es passa el dia rient. Mira-te'l, que feliç! El van posar envoltat de noiets que li fan pessigolletes i ja veus, més content que un gínjol!

—Psst! M'han dit que era d'esquerres...

—Doncs no ho devia ser gaire, d'esquerres, si no els de l'Orfeo Català no l'haguessin posat aquí dalt.

—Que sí, que feia cantar els obrers i els ensenyava música.

—No sé, no sé... Però mira, aquest ho té pitjor que nosaltres: a més de no tenir cames, li han posat un arbre ben gros damunt del cap perquè no es mogui.

—Ta-ta-ta-tààà!!! Ta-ta-ta-tààà!!!

—Ha, ha, ha! Hi, hi! Ho, ho, hooo!

—Una mica pesadets sí que ho són.

—Mira qui parla, la del tamborí i el flabiol: tot el dia donant la llauna amb l'introit sardanista!

—Doncs mira que tu, amb aquesta mena de trompeta de nyigui-nyogui... En Rudy Ventura, aquell sí que ens feia xalar quan tocava aquí al davant.

—Simple, més que simple! Un escenari que han trepitjat Pau Casals, Menuhin, la Caballé, Toldrà, Bernstein... I tu em treus en Rudy Ventura! N'hi ha per llogar-hi cadires...

—Ta-ta-ta-tààà!!! Ta-ta-ta-tààà!!!

—Ha, ha, ha! Hi, hi! Ho, ho, hooo!

—Tinc ganes que comenci el concert, a veure si aquests dos callen d'una vegada.

—Doncs jo tinc ganes que comenci per veure el concertino. Us hi heu fixat? És molt guapo, eh?



–Què dius, ara! Desvergonyida! On anirem a parar!

–Doncs jo també m'hi he fixat i no està pas malament, no.

–Calleu, fresques, que sou unes fresques! No és digne de les donzelles del Palau parlar així!

–Que no és digne? Fica't la flauta de Pan dins la boca i calla d'una vegada! N'estem fartes, d'estar aquí traient mig cos de la paret des de fa cent anys i no poder-nos moure! Deixa'ns parlar tranquil·les, i si és guapo, doncs és guapo i llestos!

–Sí, molt ben dit: gua-po! Gua-po! Gua-po!

–Ha, ha, ha! Hi, hi! Ho, ho, hooo!

–Ta-ta-ta-tààà!!! Ta-ta-ta-tààà!!!

–Brrrrrrssssssstttttttttmmmmmmmm! Prou!!

–Noies, pssst! L'orgue s'ha enfadat!

–Ja n'hi ha prou, de tanta fressa! Ja n'hi ha prou, de tantes bajanades! Això és l'escenari del Palau de la Música Catalana! Ser aquí dalt és un altíssim honor i estic veient que algunes de les figures presents no mereixen aital rellevància!

–Cada dia igual: ara dirà allò de la bellesa su-

prema i que tomba i que gira...

–Heu d'estar a l'altura del fet que suposa ocupar aquest espai! Silenci i respecte! La bellesa suprema representada en la música és la nostra companya dia sí i dia també. Qui no sàpiga apreciar aquest privilegi, no és digne de continuar aquí.

–No sé què dir-te: em sembla que prefereixo les rialles d'en Clavé.

–Des que el van restaurar, està insuportable: gasta uns fums que ni el Karajan.

–Calleu, noies, que té tota la raó: silenci!

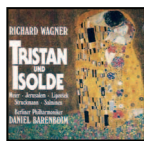
–Silenci!

–Silenci!

–...

–Ta-ta-ta-tààà!!!

Tristan und Isolde de Richard Wagner



PER JAVIER PÉREZ SENZ

Una versió històrica domina, amb una total i rara unanimitat de la crítica internacional, la voluminosa discografia de *Tristan und Isolde* des del mateix any del seu enregistrament, el 1952, signat pel gran director alemany Wilhelm Furtwängler, el seu més genial intèrpret, al capdavant de l'Orquestra Philharmonia. Furtwängler mostra la dimensió metafísica del *Tristan* amb una grandesa interpretativa insuperada. La gran soprano noruega Kirsten Flagstad, una de les més grans Isolde de tots els temps, ja tenia 57 anys quan va gravar a Londres aquesta llegendària producció de Walter Legge en la qual la seva esposa, Elisabeth Schwarzkopf, li presta els Do5^a que la soprano no podia emetre amb la seguretat d'altres èpoques, encara que Flagstad continuava exhibint una veu majestuosa. La seva parella fou Ludwig Suthaus, tenor favorit de Furtwängler, que mai no va poder amagar el seu origen baritonal.

Kirsten Flagstad i el tenor danès Lauritz Melchior són els intèrprets paradigmàtics d'aquesta òpera genial. Ella és la Isolde de referència, servida per uns mitjans vocals sumptuosos, una perfecció tècnica absoluta i una intel·ligència interpretativa que cap altra soprano no ha superat. Per la seva banda, Melchior continua imbatible com el Tristan de veu heroica més bella i extensa, interpretat a més amb una fabulosa línia de cant i una poderosa força expressiva. I dels vuit enregistraments que documenten l'art d'aquesta parella mítica, el més recomanable és la curiosa edició publicada per Emi a partir de dues representacions londinenques distintes: el preludi, la major part del primer acte i part del final de l'obra procedeixen d'una representació dirigida per Fritz Reiner l'any 1936. La resta prové d'una representació sota la batuta de Thomas Beecham el 1937, també al capdavant de l'Orquestra Filharmònica de Londres. Les facultats exhibides per Flagstad i Melchior, en la maduresa absoluta dels seus poderosos recursos vocals, semblen d'un altre món. El contrast –més

dramatisme en Reiner contra l'inspirat acompanyament de Beecham– afegeix atractius a una edició que presenta dues parelles que encarnen Brangane i Marke: Margaret Klose i Sven Nilsson en el cas de Reiner i Sabine Kalter i Emanuel List amb Beecham. En les dues produccions es compta amb el gran Herbert Janssen com a Kurwenal.

Per a molts wagnerians, la millor Isolde després de Flagstad és, sens dubte, la gran soprano sueca Birgit Nilsson, que va formar amb el també llegendari tenor alemany Wolfgang Windgassen una parella cèlebre que, en el terreny discogràfic, brilla especialment en la producció del Festival de Bayreuth del 1966, enregistrada en directe pel segell Deutsche Grammophon amb una extraordinària qualitat de so. L'absoluta compenetració entre Nilsson i Windgassen –una Isolde de perfecció i potència vocal esglaiadores i un Tristan d'enorme saviesa musical– proporciona instants memorables, sota l'atenta direcció de Böhm. Un altre enregistrament llegendari de Nilsson, amb John Vickers recreant un Tristan de dramatisme poderós, procedeix del Festival d'Orange del 1973, també amb Karl Böhm, del qual hi ha edició en DVD.

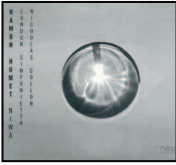
Hans Knappertsbusch és probablement el millor director wagnerià del segle xx. Per apreciar la seva immensa lectura del *Tristan*, d'un apassionat dramatisme, hi ha l'enregistrament d'una transmissió radiofònica realitzada des de la Bayerische Staatsoper de Munic el 1950, amb un segon acte senzillament irresistible. La versió, publicada per Orfeo, és protagonitzada per Helena Braun, que sense tenir uns mitjans vocals excepcionals obté una Isolde d'accents commovedors, i per l'irregular Günther Treptow, un Tristan temperamental però escassament refinat.

La versió de Carlos Kleiber (Deutsche Grammophon) interessa sobretot per la genialitat de la seva direcció, però es va veure perjudicada per la manipulació tècnica del so, que a força de buscar la màxima sofisticació serveix artificiosament el delicat treball d'orfebreria musical realitzat per Kleiber al capdavant de

l'excepcional Staatskapelle de Dresden. Pel que fa a la parella protagonista, la impecable i mozartiana línia de cant de Margaret Price no pot dissimular la seva manca de mitjans per afrontar Isolde, mentre que René Kollo, intèrpret que ha sabut adaptar amb intel·ligència els seus mitjans vocals a la inclement tessitura de Tristan, no pot dissimular la incomoditat davant la sofisticada producció.

Daniel Barenboim, al capdavant d'una Orquestra Filharmònica de Berlín de perfecció sorprenent, aconsegueix una de les versions més admirables de la discografia. La seva primera aproximació a l'univers de *Tristan*, filmada el 1983 al Festival de Bayreuth, amb direcció d'escena de Jean-Pierre Ponnelle –actualment hi ha dues produccions més en DVD firmades per Barenboim, a Bayreuth i a La Scala de Milà– té com a protagonistes Johanna Meier i René Kollo, i ja revela la particular identificació de Barenboim amb la genial creació wagneriana. Deu anys més tard, la lectura de Barenboim, de captivadora bellesa sonora i gran tensió dramàtica, s'ha convertit en la màxima referència moderna de l'obra, editada per Teldec. Waltraud Meier i Siegfried Jerusalem hi recreen els personatges protagonistes amb una línia de cant i una riquesa de matisos expressius absolutament memorable.

La discografia més moderna disposa de dues versions de gran interès. La primera, editada el 2005 per Emi, té com a gran atractiu la parella formada per la soprano Nina Stemme i el gran tenor espanyol Plácido Domingo, sota la molt inspirada i fascinant direcció d'Antonio Pappano al capdavant de les formacions de la Royal Opera House, Covent Garden. Atenció al treball, antològic, del baix René Pape com a imponent rei Marke i, com a curiositat, la presència del tenor Rolando Villazón en el paper de jove mariner. La segona recomanació ofereix la garantia musical de Christian Thielemann, el millor de l'enregistrament, i té el caliu del directe, en aquesta ocasió enregistrat pels tècnics de Deutsche Grammophon a l'Staatsoper de Viena l'any 2003. ♦



Ramon Humet Niwa / Música del no ésser

London Sinfonietta. Dir.:
Nicholas Collon. / Diverses
orquestres i directors.
Neu Records / Tritó, 2012



El 2012 hauran aparegut dos discos amb música de Ramon Humet. L'un a la primavera, a Tritó, amb obres orquestrals. L'altre, amb obra de cambra, ara a la tardor a Neu Records. Aquest darrer disc –*Niwa*– és excel·lent i està en plena consonància amb la voluntat de la música d'Humet, que pretén en bona mesura fer tocar el cel. L'acurada producció de Santi Bargunyó (ànima de Neu Records) i la impecable interpretació de la London Sinfonietta submergeixen literalment l'oïent –a través del so *surround* 5.1, per al qual cal tenir els aparells adequats– en un món fascinant. Un món de finor perceptiva que recorre de cap a cap les tres obres del disc, i darrere de les quals s'ha gravat una pista de silenci perquè el cos pugui interioritzar l'experiència musical viscuda.

Quina és aquesta vivència? En *Quatre jardins zen* (per a tres percussionistes), una miriada de sons imbricadíssims i d'una immensa riquesa tímbrica condueix cap a un territori que aquieta la voluntat controladora de la raó. En *Jardí d'haikus*, tres percussionistes més piano, violí i violoncel (utilitzats i dosificats amb gran saviesa) donen l'entrada a un món lúdic, gràcil i complexament naïf. Mentre que el trio clàssic de *Pètals* acosta a la contemplació, alhora que permet gaudir també d'un melodisme refinat, d'unes harmonies límpides i d'una capacitat emotiva que acaba generant una reconfortadora pau d'esperit.

L'altre CD, produït per Tritó, parteix d'un concepte discogràfic més habitual, i permet disposar dels tres quarts d'hora de l'esplèndida *Música del no ésser*, i del *Concert per a piano i conjunt instrumental "And the world was calm"*, interpretat per Jordi Masó i els BCN216. El fet que les gravacions d'aquestes obres siguin en directe i que els quatre moviments de la *Música del no ésser* es presentin en la interpretació de tres orquestres diferents (JONC, Grupo Enigma i OBC) fa que el resultat final no tingui ni l'homogeneïtat ni l'excelsitud de *Niwa*, si bé en ambdós discos la música és igual de subtil i franca.

Així com la copa fa variar el gust del vi, cal tenir present també que el tipus de gravació i edició incideix sobre l'experiència sonora final. I, tot i que el bon vi ho és sempre, només aflora com cal amb la millor cristalleria. És així com pot passar de ser un meritori vi de taula (que pot acabar guardat en biblioteques i arxius locals) a delectar diàriament els millors paladars d'arreu del món. Seria bo reflexionar i replantejar algunes qüestions de política discogràfica i cultural com aquesta, però això és quelcom que ultrapassa –i de molt– el propòsit d'una simple ressenya. **PER JOSEP BARCONS PALAU**



Johannes Brahms Concert per a piano núm. 1

Staatskapelle Dresden.
Maurizio Pollini, piano.
Dir.: Christian Thielemann.
Deutsche Grammophon, 2011

Thielemann i Pollini no havien treballat mai junts fins al maig de 2010. Un any després, el juny de 2011, la seva trobada a la Semperoper de Dresden serví per editar un CD amb la seva versió en directe del *Primer concert per a piano* de J. Brahms, amb l'Staatskapelle de Dresden, la nova orquestra de Thielemann des de final del passat estiu.

La rotunditat amb què comença el primer moviment sona lleument punxant i seca (com faltada d'harmònics) i recorda el so d'aquelles versions gravades en mono fa una colla d'anys. Amb l'entrada de Pollini i la seva transparència interpretativa, aquesta sequedat queda mitigada, si bé continua present en el so orquestral, amb poca voluptuositat i reverberació (¿pot ser una insòlita mala presa de so de l'orquestra?).

Això a banda, Pollini és profundament elegant, i Thielemann, enormement seductor, i fan meravelles amb les agògiques (els *rubato*, *ritardando*, *accelerando*...) i les dinàmiques, tot deixant moments de gran bellesa al llarg del concert. Això redunda en una versió atractiva que –tot i algunes tos (sí! a Alemanya també hi ha incontinents)– és musicalment molt remarcable. Potser per això ja es preveu la mateixa col·laboració per al segon concert, en el marc del cicle de Brahms que Thielemann gravarà properament. **PER J. B. P.**



Charles Ives Four Sonatas

Hilary Hahn, violí.
Valentina Lisitsa, piano.
Deutsche Grammophon, 2011

Charles Ives era un músic excepcional. Però mai no deixà la seva exitosa carrera empresarial com a corredor d'assegurances, tot esdevenint prou ric com per rebutjar la insignificant quantitat econòmica que li suposà l'obtenció del Premi Pulitzer.

Val la pena fullejar la biografia d'Ives, que és plena de sorpreses i peculiaritats molt més curioses que aquesta. Però encara paga més la pena fullejar la seva música, escrita amb l'escrupolositat d'un home de lleis i amb l'empenta d'un emprenedor. Una música experimental, popular, fresca, juganera, lírica, trencadora i versàtil.

Així són les seves quatre sonates per a violí i piano, escrites fa gairebé un segle, i que ara Hilary Hahn presenta al costat de la seva companya de duo, la pianista Valentina Lisitsa. Hahn va quedar meravellada de petita per les sonates d'Ives, i aquesta integral (que se suma a les poques que hi ha al mercat) és el seu tribut al compositor. Un tribut que –gràcies a la popularitat de la jove violinista nord-americana i a l'indubtable nivell interpretatiu de l'enregistrament– està cridat a esdevenir un ambaixador excel·lent de la música d'Ives.

L'oïent hi trobarà fantasia, humor, melodisme corprenedor, ritmes sorprenents, canvis de *tempo* inesperats i una riquesa harmònica només imaginable en algú l'esposa del qual s'anomenava Harmony. Per això, un corredor d'assegurances com Ives no en tindria dubtes: aquest enregistrament, per més que presenti un repertori arriscat, és un valor segur. Una prova? Les ganes de continuar escoltant el disc (Ives era molt bon venedor!) quan arribem a l'últim moviment de la quarta sonata. Ja ho veuran. **PER J. B. P.**

Discos Últimes novetats



Klaus Florian Vogt Helden Heroes

Orchester der Deutschen Oper Berlin.
Dir.: Peter Schneider.
Sony Classical, 2012

¿Un tenor que canta a Bayreuth els rols principals d'*Els mestres cantaires de Nuremberg* i *Lohengrin* amb gran èxit i es dirigeix a la recepció de gala posterior en esmòquing i conduint la seva pròpia caravana? Aquesta és la imatge que el breu documental que acompanya el cedé *Helden Heroes* ens dona de la més recent revelació en l'àmbit dels *heldentenors* associats a les obres de Wagner: Klaus Florian Vogt. Un alemany que no amaga el seu gust per la familiaritat que li permet una caravana quan està lluny de casa, que li agrada pilotar avionetes i que va començar la carrera als 35 anys, després de nou anys com a trompa a l'Orquestra Filharmònica d'Hamburg, és avui dia un dels prínceps indiscutibles en el repertori habitualment atribuït als tenors anomenats heroics, els de l'òpera romàntica alemanya, de Beethoven a Wagner, passant per algunes incursions –com es mostra en aquest disc compacte– en òperes com *Zar und Zimmermann* de Lortzing, *Die tote Stadt* de Korngold o *Martha* de Flotow.

I ho és, curiosament, sense tenir una veu a primer cop d'oida qualificable com de tenor heroic. La seva és una veu robusta però de timbre molt natural, que fins i tot sembla poc treballat i que, en qualsevol cas, sona molt juvenil. Un timbre, al capdavant, ideal per a rols com el de Parsifal o Siegmund, però que s'adapta també a àries com "Dies Bildnis ist bezaubert schön" de *La flauta màgica* de Mozart –perquè al capdavant Tamino també és un heroi– sense mostrar cap tipus de tibantor en el registre agut ni cap necessitat d'alleugerir o posar en falset la veu, bo i conservant sempre la naturalitat en l'emissió.

El tenor apareix aquí acompanyat per l'orquestra de la Deutsche Oper de Berlín sota la direcció de Peter Schneider, amb molt bona prestació i lluïment en les obertures de l'*Oberon* de Weber i els preludis del tercer acte de *Lohengrin* i *Els mestres cantaires de Nuremberg*. Després de veure el DVD que acompanya el volum, només queda el dubte de saber on haurà aparcat la caravana Klaus Florian Vogt aquests dies que està cantant al Gran Teatre del Liceu *Lohengrin*, en el marc de la visita del Festival de Bayreuth a Barcelona.

PER MERCEDES CONDE PONS



Antonio Vivaldi Teuzzone

Paolo Lopez. Raffaella Milanese. Delphine Galou. Roberta Mameli. Furio Zanasi.
Antonio Giovannini. Makoto Sakurada.
Le Concert des Nations. Dir.: Jordi Savall
Naïve. 3 CD. 2011

Com tants enregistraments de música barroca, aquest triple compacte recupera de l'oblit –i, més concretament, de les lleixes de la Biblioteca Nacional Universitària de Torí– una de les quinze partitures operístiques d'Antonio Vivaldi, compositor que ha estat recuperat modernament només parcialment.

Així, les diverses institucions culturals que s'han proposat, entre els anys 2000 i 2015, enregistrar i promoure la interpretació en concert de tot el catàleg del mestre venecià –unes 450 obres en total– han encarregat a Jordi Savall, especialista en la música d'aquest període que no cal presentar, la direcció musical d'aquesta versió de *Teuzzone*.

Per la seva ambientació en una Xina que al segle XVIII era molt més remota que avui dia, a més d'algun altre paral·lisme, els musicòlegs han batejat *Teuzzone* com "la *Turandot* de Vivaldi". En tot cas, la gènesi i les circumstàncies que envolten aquesta òpera, representada a Màntua el dia de Nadal de 1718 amb motiu del casament del duc Philippe de Hesse-Darmstadt amb la princesa de Guastalla, queden detalladament recollides en les notes que acompanyen els discs.

Igualment, aquells que no vulguin aprofundir-hi tant, però que gaudeixin de valent amb el repertori barroc, només cal que es deixin seduir per la bellesa d'aquesta música i la interpretació en què, al rigor característic de Savall al capdavant del seu conjunt Le Concert des Nations, se suma el talent d'un repartiment vocal en què sobresurt el nom del baríton Furio Zanasi. PER ALBERT TORRENS



Il Caro Sassone G. F. Händel

Lucy Crowe, soprano.
The English Concert.
Dir.: Harry Bicket
Harmonia Mundi. 2011

Cal conèixer, ni que sigui de manera succinta, la biografia d'un dels grans noms de la música barroca per entendre l'experiment dut a terme per la soprano Lucy Crowe i l'orquestra The English Concert, sota el guiatge de Harry Bicket i presentat en aquest disc amb el títol *Il Caro Sassone*. En efecte, l'Estimat Saxó era l'apel·latiu amb què el jove Georg Friedrich Händel era conegut a Itàlia durant els pocs anys de joventut que va passar al país transalpí i que van marcar d'una manera indefectible tant la seva formació com els seus inicis professionals fins a ben entrada l'etapa londinenca. Sigui com sigui, el que aquí s'aplega sota aquesta denominació és una selecció original de fragments vocals –i algun d'instrumental– procedents de diverses cantates i òperes del compositor en llengua italiana, peces que no mostren encara la faceta més extravertida en què derivarà la música händeliana, sinó que es caracteritza, en general, per un to més descriptiu i restringit. La soprano Lucy Crowe posa al seu servei una veu molt britànica, típicament cristal·lina, amb facilitat per moure's per aquestes melodies que, com dèiem, no requereixen encara l'excel·lència tècnica necessària per afrontar les inacabables tirallongues de semicorxeres que Händel escriurà anys a venir. La participació de The English Concert i la direcció d'un nom solvent com és Harry Bicket acaben de donar interès a aquest producte del segell Harmonia Mundi, completat, d'altra banda, per un interessant llibret explicatiu que contribueix a situar les obres en el seu context històric i musical. PER J.B.P.



Anton Bruckner

Simfonia núm. 7

Staatskapelle Berlin.
Daniel Barenboim, director.
Deutsche Grammophon. 2012

El juny del 2010 Daniel Barenboim va dirigir, en menys d'una setmana, sis de les simfonies d'Anton Bruckner a la Berlin Philharmonie. El director, junt amb l'Staatskapelle Berlin, va interpretar de la quarta a la novena simfonia del compositor austríac. Va ser el projecte més important de la temporada i, dos anys després, Deutsche Grammophon n'edita en CD la *Setena Simfonia*. En una senzilla edició, la discogràfica ofereix el record d'aquella interpretació, en la qual Barenboim dota d'una força compacta la corda de l'orquestra, que es presenta com una gran massa sonora amb el punt central posat en el joc de dinàmiques. Els registres més greus de la corda, especialment en l'espectacular motiu central del segon moviment, són colpidors, i la modulació extrema, en qüestió de segons que hi aporta Barenboim, des de la força més potent tan necessària en Bruckner fins al *piano* més extrem, fa una sensació de vaivé constant, de diàleg entre les veus de l'Staatskapelle.

Però el punt més important d'aquesta edició de la *Setena* de Bruckner és la seva visió de l'obra centrada en el detall, amb l'estridència del metall i la calidesa de la fusta com a elements fonamentals. Barenboim presenta una prova més de la poderosa essència de Bruckner amb l'inici del magistral tercer moviment i un ús meticulós de la fusta que, en aparicions molt específiques però de vital importància com són el segon i el quart moviments, aporten un color càlid que destaca per sobre de la gran marea de la corda. Barenboim i l'Staatskapelle Berlin aporten una execució rigorosa però flexible en la interpretació de les dinàmiques i ens posa l'eix en les modulacions d'intensitat –espectaculars les gairebé silencioses baixades del tercer moviment–, fent que l'oient pugui entendre el Bruckner més humà. **PER MILA RODRÍGUEZ MEDINA**



Eduard Toldrà

Obra per a cobla integral

Cobla Sant Jordi. Dir.: Salvador Mas.
Columna Música. 2011

La capacitat que té l'enregistrament discogràfic de perpetuar el caràcter essencialment efímer del fet musical, en aquest cas en aquest triple CD, adquireix una importància especial perquè ofereix uns al·licients específics d'un considerable interès. El primer, mostrar una panoràmica significativa i ben escollida de l'obra de Toldrà: la seva senyera òpera de cambra *El giravolt de maig*, un estol de composicions simfòniques i finalment els *lieder*.

A partir d'aquesta premissa fonamental, s'hi sumen unes versions d'un gran nivell, sense fissures, d'una gran capacitat d'expressió del nervi poètic i de l'esperit creatiu de Toldrà. Això val, per tant, per a la recuperació de l'enregistrament d'*El giravolt de maig*, que estava descatalogat, com per a la parcel·la orquestral i per al cicle *La rosa als llavis*.

Cal situar, encara, el continent, el format que embolcalla el producte que en aquest cas completa la riquesa del conjunt en oferir una força completa síntesi biogràfica del compositor vilanoví a cura de François Bou, gerent de l'OBC i especialment de l'assaig de Cèsar Calmell, un dels grans especialistes en la figura i obra de Toldrà.

Pel caràcter d'obra de referència del tot Toldrà que pretén tenir aquest producte, feliçment inserit en l'Any Toldrà, és una llàstima no haver pogut incloure-hi obra de cambra, alhora que cal lamentar que la tirania dels popes del disseny no n'hagin permès un format més funcional. **PER JAUME COMELLAS**



Mozart

Keyboard Music, vol. 3

Kristian Bezuidenhout, *fortepiano*.
Harmonia Mundi

Professor convidat a l'Schola Cantorum de Basilea, actuacions amb Les Arts Florissants, Orchestra of the Eighteenth Century o Royal Concertgebouw, solista sota la direcció de Brügggen, Hogwood o Herreweghe, el pianista Kristian Bezuidenhout, nascut a Sud-àfrica el 1979, ens presenta el tercer volum de la col·lecció dedicat a l'obra per a piano sol de Mozart. Dues sonates que exemplifiquen tot el que representa l'estètica clàssica mozartiana com són les KV. 332 i KV. 333, ambdues escrites l'any 1783; la fascinant *Fantasia en Do menor* del 1782 i les *Variacions en Fa major*, compostes el darrer any de la seva vida, integren aquest nou enregistrament. Amb un *fortepiano* construït l'any 2009, còpia d'un model vienès del 1805, Bezuidenhout ens ofereix un Mozart d'una qualitat indubtable, cohesionat, entès com una música que ha de sorgir d'una manera refinadíssima però que posseeix un contingut musical ple de complexitats malgrat l'aparent facilitat i transparència del discurs. La dificultat d'assolir aquella radiant musicalitat dels dos "Allegro" amb els quals s'obren les *Sonates en Si bemoll* i *Fa major* (aquesta última amb la incursió cap a l'estètica de l'Sturm und Drang), la força propera a l'esperit del *Don Giovanni* que emergeix en el decurs de la "Fantasia" o la bellíssima musicalitat propera a *La flauta màgica* de les *Variacions en Fa major*, mostren diferents vessants estilístiques que Bezuidenhout sap manifestar amb un pianisme ple de serenitat, elegància i també frescor i virtuosisme. Un Mozart tremendament atractiu per la naturalitat de la seva expressió **PER LLUÍS TRULLÉN**



Gustavo Dudamel Simfonia núm. 3, Beethoven

Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela. Obertures *Les criatures de Prometeu, Egmont*.
Deutsche Grammophon. 2012

El 30 de juny passat l'Orquestra del Sistema, és a dir, l'Orquestra Simfònica Simón Bolívar de Venezuela, sota la direcció del seu titular, el jove veneçolà –i fruit també d'aquest Sistema– Gustavo Dudamel, van actuar a l'Auditori de Barcelona, interpretant la *Simfonia núm. 3*, “*Eroica*” de Ludwig van Beethoven i la *Simfonia Alpina* de Richard Strauss. Precisament de la primera obra, és a dir, l'*Eroica*, aquest conjunt acaba de publicar una nova versió amb una de les *majors* que encara sobreviuen en el cada cop més complicat mercat discogràfic del sector “clàssic”.

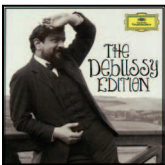
Quin sentit té un nou enregistrament d'una obra que coneix mil i una versions des dels inicis de la indústria discogràfica? Doncs, malgrat que pugui semblar inversemblant, la novetat. I quina és la novetat en el cas d'aquesta versió? La novetat és el fenomen social que ha convertit el Sistema en l'autèntica esperança del futur de la música clàssica. La novetat és l'energia i la passió amb què els joves músics enfronten una partitura que esdevé moderna, actual, en el so amarat de rauxa que sorgeix dels instruments i de les ànimes dels seus intèrprets en particular i de l'orquestra com a ànima única, en termes absoluts. Perquè si per alguna cosa es caracteritza l'orquestra *top* del sistema juvenil d'orquestres de Venezuela, és per conservar l'actitud i la genuïtat, la il·lusió i la voluntat amb què els músics que en formen part entren a integrar el Sistema el primer dia. No és terreny de discussió el fet de si el seu és o no un Beethoven en estil, no hi ha dubte que amb una orquestra que dobla les dimensions de la que el compositor disposava a l'època, això és difícil d'aconseguir. Però el Beethoven dels veneçolans és un Beethoven en essència, és música pura, és pura música. I només per aquest fet, la seva versió esdevé innovadora i, en conseqüència, cobeja de ser escoltada amb les oïdes de l'esperit. **PER M. C. P.**



Claude Debussy Piano Edition

Jean-Ives Thibaudet, Philippe Cassard, Zoltán Kocsis, entre d'altres. Budapest Festival Orchestra. Dir.: Iván Fischer.
Decca. 6 CD. 2011

La celebració del 150 aniversari del naixement de Claude Debussy ha estat aprofitada per la discogràfica Decca per editar aquesta integral de música per a piano. Procedent d'enregistraments realitzats entre el juny de 1973 i el juliol de 2011, el recull té com a protagonista principal Jean-Ives Thibaudet (intèrpret de la majoria de les obres recopilades en quatre dels sis cedés), en què el seu estil exquisit recrea amb subtils i delicadesa aquell món oníric, d'harmonies màgiques i tan proper a la poesia simbolista que embolcalla les melodies delicioses del compositor francès. Fantàstica recreació de la *Fantasia pour piano et orchestre* a càrrec de la Budapest Festival Orchestra dirigida per Iván Fischer i les aportacions realitzades per un dels grans especialistes en l'obra de Debussy i de tot el pianisme francès com és Philippe Cassard. Es tracta d'una integral que se suma a la Debussy Edition produïda per Deutsche Grammophon (en la qual tenen més protagonisme Zoltán Kocsis i Alfons i Aloys Kontarsky, ara també presents en la selecció de Decca) i que malgrat contenir enregistraments ja coneguts dels melòmans és del tot aconsellable per apropar-nos a delicioses interpretacions de la música per a piano de Debussy. Una integral del tot recomanable. **PER LL. T.**



The Debussy Edition

Diversos intèrprets.
**Decca/Deutsche Grammophon.
18 CD. 2012**

Les integrals són aquells estoigs llaminers que hom voldria tenir: abasten tota la producció d'un autor i permeten descobrir obres que, si no, potser passarien desapercebudes. Però a l'hora de comprar-les sorgeixen alguns dubtes: totes les interpretacions són del nostre gust?, acabarem escoltant tots els discs?, repeteixen versions que ja tenim? La balança costa de decantar, i encara més amb les possibilitats que ara permet la xarxa.

Les discogràfiques encaren la qüestió de maneres diferents. Una possibilitat és afegir valor al recopilatori amb material complementari que aporti un atractiu físic que no es pot obtenir per internet, la qual cosa n'encareix inevitablement el preu. L'altra opció és intentar abaratir el cost, fent-nos la feina de compilar totes les obres amb bones versions, però sense afegits remarcables en l'edició. El cas que ens ocupa –editat amb motiu del 150è aniversari de Debussy– és aquest segon. Més enllà de la caixa i els discos, la compilació disposa tan sols d'un llibret mínim on es detalla poc més que el contingut de les pistes. L'atractiu, doncs, és purament musical, que no és poc: 18 discs que inclouen tota la producció debussyniana, amb enregistraments que ja s'havien publicat. Les obres orquestrals (3 CD) es presenten majoritàriament en les nítides versions de Boulez al capdavant de l'Orquestra de Cleveland dels noranta. L'obra per a piano (6 CD) es presenta en versions d'Uchida (resolutius *Estudis*), Zimerman (serens *Preludis*), Benedetti-Michelangeli (*Images* i *Children's Corner* meravellosos!), Kocsis (resta d'obres, molt elegants) i els germans Kontarsky (pulcres duets). L'obra cambrística (1 CD) ofereix primeres figures, i la vocal (4 CD) es confia al timbre peculiar de Véronique Dietsch, expressiva, però no sempre precisa. Abbado al capdavant d'un elenc prodigiós per al *Pelléas*, juntament amb Ansermet i Gardiner, s'encarreguen dels 3 CD d'obres dramàtiques. Un últim disc amb gravacions històriques dóna segones versions d'algunes peces, que en el gruix de l'edició compten amb interpretacions de referència i algunes veritables joies. Aquesta acaba sent, juntament amb el preu prou ajustat, la major raó de pes per decantar la balança. **PER J. B. P.**



Johann Sebastian Bach Missa en Si menor

Dorothee Miels, Hana Blaziková, Damien Guillon, Thomas Hobbs, Peter Kooij.
Collegium Vocale Gent. Dir.: Philippe Herreweghe.

Outhere. 2 CD. 2011

Quan Philippe Herreweghe es va presentar a Barcelona el passat mes d'abril amb els membres del Collegium Vocale (cor i orquestra) per presentar la seva versió de la *Passió segons sant Mateu* de Bach, l'expectació generada pel retorn a casa nostra d'un dels grups eminents en la interpretació de la música antiga es va veure superada amb escreix per la magnífica versió oferta, en la qual van destacar la solvència i homogeneïtat dels seus músics, tant a nivell vocal com instrumental. Un dels èxits de l'empresa radica en el fet que el cor del Collegium Vocale està format per professionals seleccionats expressament en funció del repertori que s'interpreta, ja sigui aquest barroc, clàssic, romàntic o contemporani. Això permet buscar el so adequat a cada obra, en funció dels criteris d'interpretació escollits pel seu director. Això és el que es pot trobar també en la recent *Missa en Si menor* de J. S. Bach publicada pel segell Outhere, en la qual el cor mostra un so clar i diàfan, en un so compacte, impecable que, però, no resta enters a la solidesa d'un conjunt que disposa de cantants que acostumen a integrar tant les files del cor com també a prendre responsabilitats en les parts solistes. En aquesta ocasió, els solistes escollits per a les àries tenen en comú aquella característica que s'associa a les veus especialitzades en el repertori barroc: timbre transparent i amb gairebé absència de *vibrato*, afinació impecable i dicció exquisida. Aquest és el cas, sobretot, del tenor Thomas Hobbs, el contratenor Damien Guillon i la soprano Dorothee Miels. El magnífic "Credo" i el solemne "Sanctus" d'aquesta missa ofereixen alguns dels moments més espectaculars d'aquesta música, malgrat que s'haguessin pogut esperar més dinàmiques en el flux de la melodia principal en aquest segon fragment. L'edició inclou la traducció del text en tres idiomes: anglès, francès i alemany i una breu introducció que no afegeix, però, informació addicional a l'habitual. **PER M. C. P.**



Rafał Blechacz Piano Works

Debussy & Szymanowski.
Deutsche Grammophone, 2012

El CD s'enceta amb *Pour le piano*, una suite de Debussy estrenada per Ricard Viñes a París ara fa just 110 anys. Blechacz –un pianista que guanyà els cinc primers premis del Concurs Chopin el 2005– n'aborda el primer moviment amb tot l'ímpetu i el vigor que la partitura requereix; vigor i ímpetu que també apareixen al tercer moviment (la magistral i fantasiosa reinterpretació que Debussy féu de la tocata), i que deixen pas a les subtils del segon, on Blechacz no s'atura de manera supèrflua en els somiejos debussynians. L'exotisme viatger de les *Estampes* és abordat amb la sobrietat i la pulcritud sonora que caracteritzen aquest jove músic, tant si evoca escenes orientals, com si es passeja per la "Soirée dans Grenade". Unes característiques que també es mantenen a *L'Isle joyeuse*, les grans dificultats tècniques de la qual Blechacz resol amb tota solvència, firmant-ne una versió remarcable que clou mitja hora de música dedicada a Debussy.

L'altra mitja hora del CD és obra de Szymanowski, de qui s'interpreta el magnífic *Preludi i fuga en Do sostingut menor*, pel qual l'enregistrament ja val del tot la pena, tant per l'obra en si –poc enregistrada– com per la claredat i l'encís de l'acostament de Blechacz a un dels seus compatriotes més notables, malauradament poc escoltat. El CD també inclou la *Sonata en Do menor, op. 8*, una música enormement expressiva que té en Blechacz un ambaixador fantàstic.

El so de Blechacz és d'una gran profunditat, i d'una carnositat que no embafa. La manca de tot sentimentalisme innecessari en la seva manera de tocar, combinat amb una sensibilitat rigorosa, és ideal per aproximar-se a unes obres escrites de forma absolutament coetània –fantàstic criteri enregistrar-les plegades– durant la primera dècada del segle XX. **PER J. B. P.**



José de Nebra Desde el silencio Sonates i tocatas

Moisès Fernández Via, piano.
Verso. 2012

El compositor José de Nebra figura com un dels grans autors de la primera meitat del segle XVIII espanyol. Amb una gran producció destinada a la música religiosa com també a l'escena –de la qual el conjunt Al Ayre Español, sota direcció de López Banzo, i cantants com Maria Bayo han mostrat una atenció especial–, la seva producció per a música de teclat resulta idènticament àmplia i atractiva. Malgrat que sembla que ja s'ha descobert bona part de la seva obra, a poc a poc en distints arxius van apareixent partitures inèdites que ens permeten redescobrir composicions d'un dels autors cabdals del segle XVIII espanyol. Recordem que Nebra, juntament amb Domenico Scarlatti, va ser professor del pare Antoni Soler al monestir d'El Escorial, tres noms fonamentals de la música per a teclat espanyola. Concretament, aquest enregistrament inclou quatre primers enregistraments al piano d'una obra portadora dels característics girs ornamentals i d'un rerefons estètic propi de les *Sonates* de Scarlatti. La interpretació de Moisès Fernández Via –pianista barceloní nascut l'any 1980 i que ha desenvolupat una carrera internacional brillant, amb nombrosos concerts a Israel, els Estats Units i a diferents escenaris europeus, entre els quals el Palau i l'Auditori de Barcelona– és brillant però alhora acurada en l'expressivitat, en fer un ús acurat de la sonoritat del piano, mai excessiva per no traïr l'esperit clavicembalístic de les obres. Versions acurades, dinàmiques i brillants d'una música plenament representativa del panorama musical per a teclat del segle XVIII sempre agradable d'escoltar i més encara quan gaudeix d'una interpretació tan reeixida. **PER LL. T.**



El triunfo de la música
Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad.
 Tim Blanning.
 Trad.: Francisco López Martín.
Barcelona. Acantilado. 2011. 573 pàgines.

Amb el pompós títol d'*El triomf de la música*, el llibre de Tim Blanning amaga un estudi particular sobre quins són els condicionants que han fet que la música "triomfi" durant els darrers tres segles. És un estudi que considera la música en termes generals, sense entrar en judicis de valor sobre cada tipologia de música: culta o popular, bona o dolenta... Una perspectiva innovadora que permet a Tim Blanning establir un pont entre la música que neix del domini del clergat i la noblesa durant l'edat mitjana i la música que avui dia es troba en mans de la societat i esdevé un símbol d'alliberament. Blanning posa de manifest que els factors del triomf de la música són, bàsicament, dos: la perdurabilitat en el temps i la seducció (consideració al marge de criteris estètics). En canvi, les dificultats davant les quals es troba la música són el mercantilisme i la competència, les lleis sota les quals es regeix actualment una gran part de l'art. L'autor distribueix la seva anàlisi en diferents apartats: l'evolució de l'artista d'esclau a "home déu", l'entronització de la música com a art més "romàntica", els espais de la música –de les esglésies als estadiis de futbol–, la tecnologia i la música com a vehicle per la llibertat. L'arc cronològic que dibuixa Blanning al seu llibre permet equiparar Mozart amb els Beatles i reflexionar sobre el caràcter sagrat de la música fa tres-cents anys i actualment. Un llibre francament interessant al qual només es pot retreure una pèrdua de ritme narratiu a partir del tercer capítol. Malgrat això, l'allau informativa és magnífica i els exemples comparatius estan molt ben trobats. **PER M. C. P.**



Xavier Benguerel. Una trayectoria compositiva
 Tomás Marco.
ICCMU, 2011. 199 pàgines.

No sé a vostès, però a mi llegir un llibre on de tant en tant apareixen faltes d'ortografia i manques de concordança gramatical em resulta molest. I això és el que passa en la monografia que el compositor Tomás Marco dedica a Xavier Benguerel, publicada per l'Instituto Complutense de Ciencias Musicales, i finançada per la mateixa Universidad Complutense, per la Comunidad de Madrid, per l'SGAE i per l'INAEM. El volum és el vintè d'una col·lecció que ja ha publicat monografies sobre altres compositors destacats del panorama espanyol, com el mateix Tomás Marco, Josep Soler, Antón García Abril, Tomás Bretón o Pablo Sarasate. Per això, el fet que Benguerel aparegui en aquesta col·lecció és, com a mínim, un acte de justícia històrica i artística.

El llibre escrit per Marco ha arribat amb motiu del 80è aniversari de Benguerel, a qui en els seus 60, 70 i 75 anys també es van dedicar sengles monografies. Això fa que el nou volum no sigui substancialment innovador respecte dels seus predecessors, dedicant-se, com fa, a repassar cronològicament i estilísticament la producció benguereliana. El més interessant resulta el darrer capítol, on Marco –des de la seva òptica privilegiada– parla del pensament i de la praxi compositiva de Benguerel, i en el qual s'inclouen diverses citacions del compositor, que l'any passat va publicar l'interessant *Notes de la meua vida*. El llibre es clou amb un catàleg actualitzat de la seva obra i discografia, que òbviament s'ha ampliat des de l'últim treball publicat sobre Benguerel. **PER J. B. P.**



Els compositors de cinema a Catalunya (1960-1989)
 Josep Lluís i Falcó.
Generalitat de Catalunya-Filmotheca de Catalunya, 2011. 290 pàgines.

Josep Lluís i Falcó és una de les persones que pot parlar amb més propietat sobre música i cinema a Catalunya. Ja ho va fer el 2009 en un llibre titulat *Els compositors de cinema a Catalunya (1930-1959)*, i ara ho fa en el volum trilingüe (català, castellà i anglès) que tracta del període 1960-1989. Aquest tall cronològic té l'handicap –com reconeix el mateix autor– de tractar d'autors que entre ells no tenen cap més nexe comú que el fet de "pertànyer encara a l'època del vinil", però la voluntat de fer un enfocament per dècades té aquests peatges.

Lluís dedica un breu capítol de prop de 10 pàgines a cada un dels principals compositors per a cinema actius en aquests anys, repassant els casos de Montsalvatge, Josep Solà (*"un dels introductors del jazz a la banda sonora espanyola"*), d'Enrique Escobar (*"l'únic compositor en nòmina d'una productora"*), Joan Pineda (metge que, per casualitat, s'apropà al cinema acompanyant infinitat de pel·lícules mudes) i Joan Vives (el més jove d'ells, molt vinculat a Dagoll Dagom, La Cubana, i autor de les sintonies de Catalunya Ràdio o Catalunya Música), amb un tractament amè que bascula entre la biografia, l'anecdòtic, les referències històriques i socioculturals i la documentació i valoració estètica de les seves aportacions al gènere. El llibre dedica també un capítol a la que Lluís anomena l'"ona laietana", integrada per compositors que s'aplegaren al voltant de la sala Zeleste, com Amargós, Kitflus o Manel Camp.

El llibre aporta, a més, un llarg apèndix amb una biofilmografia imprescindible per identificar "tots aquells que van començar a compondre per al cinema a Catalunya entre el 1960 i el 1989". **PER J. B. P.**



La digitación pianística

Albert Nieto
Mira Editores. Segona edició, juny de 2011

Després de l'edició l'abril de 1988 feta pel Banco Exterior de España del llibre *La digitación pianística* d'Albert Nieto, el mes de maig de 1993 i posteriorment el mes de juny de 2011 en van aparèixer dues noves edicions publicades per l'editorial saragossana Mira. Aquesta darrera apareix, però, en un nou format d'enquadrernació, molt més còmode per posar en pràctica al piano els exemples que suggereix Nieto. Albert Nieto, autor de nombrosos estudis i llibres de tècnica pianística, com el dedicat al pedal de ressonància o el recent estudi publicat per Boileau dedicat a la *Iberia* d'Albéniz (una de les grans aportacions de l'editorial juntament amb la integral que Douglas Rivas i Alicia de Larrocha van realitzar de la integral de Granados), ofereix en aquest llibre dedicat tant a estudiants com a professionals del piano un meticolós repàs pels aspectes claus de la digitació. La digitació, és a dir la col·locació sempre idèntica dels mateixos dits en tots els passatges de la partitura, és la base fonamental i imprescindible per assolir una interpretació amb màximes garanties tècniques. Si Hummel considerava que "sense una digitació justa i còmoda és impossible obtenir una execució perfecta", ara aquest llibre teòric –sempre acompanyat amb exemples per posar en pràctica– ens ofereix una visió general tant pel que fa a aspectes de col·locació i morfologia de la mà o de la interdependència dels dits fins a l'execució de passatges tan complexos com els que figuren dins l'escriptura polifònica o els de proximitat entre les mans. Un repàs històric sobre la digitació i els pròlegs, a càrrec de dues eminències del panorama pianístic com Joaquín Achúcarro i Frédéric Gevers, completa un llibre que esdevé un manual interessantíssim per poder comprendre i resoldre una de les problemàtiques més complexes de la interpretació pianística. Celebrem, doncs, aquesta nova edició de *La digitación pianística* a càrrec del reconegut intèrpret i pedagog Albert Nieto. **PER LL.T.**



COL·LECCIÓ PRIVADA

Peter Gelb

RECITAL DE VLADIMIR HOROWITZ A MOSCOU

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.

Convidat per Peter Gelb –director general del Metropolitan Opera de Nova York– a la seva llotja, hi parlo de música i discos en una pausa durant la nova producció de Robert Lepage de *Die Walküre* de Wagner.

Nascut l'any 1953, Gelb és un dels gestors culturals més respectats internacionalment. A més d'haver doblat el pressupost del Met gràcies a l'èxit de portar l'òpera als cinemes de mig món, va treballar a l'oficina de premsa de la Simfònica de Boston, a l'agència CAMI i va ser mànager personal del pianista Vladimir Horowitz en el darrer tram de la seva vida. És precisament per aquest genial pianista per qui té una debilitat especial. El seu disc de referència és el recital enregistrat en viu del mag Horowitz a Moscou editat per Deutsche Grammophon.

Gendre de Toscanini, Horowitz va esdevenir una mena de *rock star* del panorama clàssic. Amb períodes de silenci alternatius, els seus recitals eren autèntics esdeveniments en què el públic feina cues durant tota la nit per procurar-se una entrada. Les seves inseguretats el

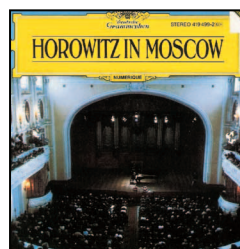
van portar a tancar-se durant un any a casa seva sense sortir, a demanar (per contracte) la temperatura de la sala de concerts a 22,2 °C, a menjar el mateix dinar i sopar durant 3 anys consecutius, a exigir 14 penjadors de fusta al camerino (ni més ni menys)...

Als anys vuitanta tothom el donava per acabat artísticament i ningú no pensava que tornaria. Gelb va obrar el miracle! Després d'uns enregistraments al seu domicili particular de Nova York va sentir-se amb força per tornar a Rússia i tocar a la seva terra. El seu recital, amb 85 anys d'edat, a la Sala Txaikovski de Moscou (recollit en un CD produït pel mateix Gelb) és un dels moments musicals més emotius en la vida de Horowitz. Una sala en silenci plorant pels dits d'un geni i la bellesa d'un so únic i irrepetible. Gelb l'esmenta com a "memento inesborrable del més gran pianista del segle XX". Impensable i imprescindible!

Al costat d'aquesta referència discogràfica, en destaca la nova producció de *L'anell del nibelung* del Met com "l'obra operística més remarcable

mai escrita" i un disc absolutament referencial en la història del jazz: *Hartman and Coltrane*. Un disc de l'any 1963 que uneix la preciosa veu de baríton de Hartman amb les exploracions al saxo de Coltrane. El treball de dos gegants abans de la seva eclosió! En paraules de Gelb, "el meu enregistrament preferit de jazz des de sempre".

Sensibilitat, bon gust, visió de negoci, gestor audaç..., Gelb bé es mereix continuar donant-nos bones notícies musicals.



Catalunya Música

Transmissions en directe

L'estiu s'acaba i comença nou curs a Catalunya Música. Tot i que encara cüegen els últims serrells dels festivals d'estiu, algunes de les temporades musicals més importants del nostre país ja escalfen motors i es preparen per començar amb bon peu la nova temporada. Catalunya Música, com sempre, hi serà per oferir-vos el més destacat de les activitats musicals que es fan a casa nostra.

Enguany, a banda de gaudir, com ja és habitual, de tota la temporada operística del Gran Teatre del Liceu, també podrem viure, a la vegada que s'interpreten al coliseu de la Rambla, tres produccions del Festival de Bayreuth 2012: *L'holandès errant*, *Lohengrin* i *Tristan und Isolde*, els dies 1, 2 i 6 de setembre respectivament. I a partir de l'octubre, la temporada de l'OBC tornarà a la graella de Catalunya Música, cada diumenge a les 11 del matí amb els comentaris de Joan Vives. Així com també un ampli ventall de transmissions i concerts des dels principals centres musicals internacionals gràcies a la pertinença de Catalunya Música a la xarxa d'intercanvi de concerts de la Unió Europea de Radiodifusió. I ja sabeu, per conèixer l'última hora de les transmissions, els concerts i la programació en general de Catalunya Música, visiteu www.catmusica.cat, on trobareu tota la informació actualitzada.

Ens acomiadem aquest mes amb una cita que ens ha semblat molt escaient de l'obra teatral *Nit de reis* de William Shakespeare. Perquè, com diu el poeta, si la música és veritablement l'aliment de l'amor, no deixeu d'escoltar-ne, no deixeu de menjar-ne i consumir-ne intensament, perquè amb música i amor la vida es viu d'una altra manera.



Robert Dean Smith serà Tristan a *Tristan und Isolde*, en la producció del Festival de Bayreuth al Liceu, aquest setembre

"Si la música és l'aliment de l'amor, continueu tocant, donu-me'n un excés, de forma que l'afany, assadollat, caigui malalt i mori. Repetiu la tonada... Tenia una cadència que s'anava morint. Ah, venia a l'oïda com aquell so tan dolç de l'aire en un voral de violetes, que va robant i regalant olor. Ja n'hi ha prou. No toqueu més; Ara no és pas tan dolça com abans. Esperit de l'amor, que intens i assedegat! Tot i que el teu poder és ample com el mar, a dintre el teu abast no hi entra res –per excel·lent i valuós que sigui– que als pocs minuts no minvi en força i en valor. Són tantes les figures que el desig sap crear, que ell sol és la suprema fantasia".

MAI NO HAS VIST UN MUSEU COM AQUEST. DE FET, FINS FA UNS DIES, NOSALTRES TAMPOC.



MUSEU
VIDA RURAL
L'ESPLUGA DE FRANCOLÍ

AQUEST ESTIU, UN MUSEU ENCARA MÉS GRAN. UN MUSEU ENCARA MILLOR.

Vine a l'Espluga de Francolí i descobreix un dels museus més moderns del nostre país. Ara, més gran i amb més contingut. Amb una nova galeria de carruatges i amb un ampli espai pedagògic. I és que al nou museu hi ha lloc per a tot: des d'eines anteriors al segle XVIII fins a unes innovadores galeries de teatre virtual o un espectacular calidoscopi videogràfic. Veuràs com et sorpren tot el que podria ensenyar-nos un pagès de fa dos segles.



www.museuvidarural.cat
info@museuvidarural.cat



PER SABER ON ANEM,
CAL SABER D'ON VENIM.

DILLUNS, 3 DE SETEMBRE

Inici: 19.30 h
CENTRE CULTURAL I DE CONGRESSOS DE LUCERNA
FESTIVAL DE LUCERNA 2012
 Gustav Mahler: **Simfonia núm. 2 en Do menor, "Resurrecció"**. Lucy Crow, soprano. Mihoko Fujimura, contralt. Cor i Orquestra Simfònica de la Ciutat de Birmingham. Dir.: Andris Nelsons. (85m)

DIMARTS, 4 DE SETEMBRE

Inici: 20.30 h
ROYAL ALBERT HALL DE LONDRES
 PROMS 2012
 Johannes Brahms: **Obertura tràgica en Re menor, op. 81**. Ludwig van Beethoven: **Concert per a violí i orquestra en Re major, op. 61**. Arnold Schönberg: **Cinc peces orquestrals, op. 16**. George Gershwin: **An american in Paris** (Un americà a París) per a orquestra. **Christian Tetzlaff**, violí. Orquestra Simfònica de Saint Louis. Dir.: David Robertson. (90m)

**DIVENDRES, 7 DE SETEMBRE**

Inici: 20.30 h
ROYAL ALBERT HALL DE LONDRES
 PROMS 2012
 Franz Joseph Haydn: **Simfonia núm. 104 en Re major, "Londres", Hob. I:104**. Richard Strauss: **Simfonia alpina, poema simfònic, op. 64**. Orquestra Filharmònica de Viena. Dir.: Bernard Haitink. (80m)

DISSABTE, 8 DE SETEMBRE

Inici: 20.30 h
ROYAL ALBERT HALL DE LONDRES
 PROMS 2012
 "Last Night of the Proms". Obres de Mark Simpson, Josef Suk, Frederick Delius, Giuseppe Verdi, Jules Massenet, Max Bruch, Giacomo Puccini, John

Williams, Antonín Dvořák, Dmitri Xostakóvitx, Nicholas Brodsky, Agustín Lara, Richard Rodgers, Henry Wood i Edward Elgar. Nicola Benedetti, violí. Joseph Calleja, tenor. Cor i Orquestra Simfònica de la BBC. Dir.: Jiri Belohlávek. (130m)

DIMARTS, 11 DE SETEMBRE

Inici: 19.00 h
PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
CONCERT DE L'11 DE SETEMBRE AL PALAU
 Obres de Ricard Lamote de Grignon, Eduard Toldrà, Xavier Montsalvatge, Josep Rodoreda, Joan Manén, Josep Vila i Casañas, Francesc Albó i Antoni Ros Marbà. Marta Mathéu, soprano. Orfeó Català. Orquestra Simfònica de Tarragona Camerata XXI. Dir.: Xavier Puig. (80m)

DIJOUS, 13 DE SETEMBRE

Inici: 20.15 h
AUDITORI DOELEN DE ROTTERDAM
FESTIVAL GERGIEV 2012
 Aaron Copland: **Concert per a clarinet i orquestra**. Antonín Dvořák: **Simfonia núm. 9 en Mi menor, op. 95, "del Nou Món"**. Andreas Ottensamer, clarinet. Orquestra Filharmònica de Rotterdam. Dir.: Yannick Nézet-Séguin. (70m)

DIVENDRES, 28 DE SETEMBRE

Inici: 20.03 h
HERKULESSAAL DE MUNIC TEMPORADA 2012-13
ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO DE BÀVIERA
 Arnold Schönberg: **Un super-vivent de Varsòvia, per a narrador, cor masculí i orquestra, op. 46**. Richard Strauss: **Metamorphosen, estudi per a 23 instruments de corda, TrV 290**. Franz Joseph Haydn: **Missa Nelson en Re menor, Hob. XXII:II**. Julia Kleiter, soprano. Katija Dragojevic, mezzosoprano. Mark Padmore, tenor. Gerald Finley, baix baríton i narrador. Cor de la Ràdio de Baviera. Orquestra Simfònica de la Ràdio de Baviera. Dir.: Andris Nelsons. (80m)

DISSABTE, 29 DE SETEMBRE

Inici: 20.30 h
PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
PALAU 100
 Johannes Brahms: **Simfonia núm. 2 en Re major, op. 73**.

Simfonia núm. 4 en Mi menor, op. 98. Orquestra Filharmònica de Viena. Dir.: Daniele Gatti. (90m)

DIVENDRES, 5 D'OCTUBRE

Inici: 17.00 h
AUDITORI ACADÈMIA DE MÚSICA DE BRATISLAVA
CONCURS NEW TALENT 2012 (1a semifinal)
 Obres de Bozza, Arban, Beethoven, Ravel, Zamboni Romano, Albéniz, Debussy, Sainz de la Maza, Mozart, Schubert i Barber. Walter Hofbauer, trompeta. Miroslava Trnková, piano. Daniel Migdal, violí. Federico Bosco, piano. Mak Grgić, guitarra. Mateusz Borowiak, piano. (90m)

DIVENDRES, 5 D'OCTUBRE

Inici: 20.00 h
AUDITORI ACADÈMIA DE MÚSICA DE BRATISLAVA
CONCURS NEW TALENT 2012 (1a semifinal)
 Obres de Saint-Saëns, Boutry, Debussy, Schumann, Schmidt, Lohse, Scarlatti, Rimski-Kórsakov, Rakhmàninov i Popper. Bálint Mohai, fagot. Soo-Jung Ann, piano. Bjarke Mogensen, acordió. Janis Vakarelis, piano. Stefan Cazacu, violoncel. (90m)

DIUMENGE, 7 D'OCTUBRE

Inici: 11.00 h
AUDITORI DE BARCELONA
TEMPORADA 2012-13 OBC
 Johannes Brahms: **Concert per a piano i orquestra núm. 2 en Si b, op. 83**. Blai Soler: **Plain-Chant**. Dmitri Xostakóvitx: **Simfonia núm. 1 en Fa menor, op. 10**. Arcadi Volodos, piano. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Pablo González. (90m)

DILLUNS, 8 D'OCTUBRE

Inici: 20.00 h
TEATRE NACIONAL D'ESLOVÀQUIA DE BRATISLAVA
CONCURS NEW TALENT 2012 (Final)
 Els tres finalistes escollits pels membres del jurat internacional interpretaran una obra del gran repertori simfònic per a solista i orquestra. The Slovak State Philharmonic Košice. Dir.: Leoš Svárovský. (90m)

DIJOUS, 11 D'OCTUBRE

Inici: 20.00 h
GRAN TEATRE DEL LICEU
TEMPORADA 2012-13
 Giuseppe Verdi: **La forza del**

destino, òpera en quatre actes. Violeta Urmana, Marcello Giordani, Ludovic Tézier, Marianne Cornetti, Vitalij Kowaljov i Bruno de Simone. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Renato Palumbo. (180m)

DIVENDRES, 19 D'OCTUBRE

Inici: 20.03 h
HERKULESSAAL DE MUNIC TEMPORADA 2012-13
ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO DE BÀVIERA
 Rodion Sxedrin: **Avtoportret** (Autoretrat), variacions per a orquestra. Dmitri Xostakóvitx: **Concert per a piano, trompeta i corda núm. 1 en Do menor, op. 35**. Ludwig van Beethoven: **Simfonia núm. 3 en Mi b, op. 55, "Heroica"**. Yefim Bronfman, piano. Hannes Läubin, trompeta. Orquestra Simfònica de la Ràdio de Baviera. Dir.: Mariss Jansons. (80m)

DIUMENGE, 21 D'OCTUBRE

Inici: 11.00 h
AUDITORI DE BARCELONA
TEMPORADA 2012-13 OBC
 Giuseppe Verdi: **obertura de l'òpera Giovanna D'Arco**. Gioacchino Rossini: **Giovanna D'Arco**, cantata. Ludwig van Beethoven: **Simfonia núm. 7 en La major, op. 92**. Marta Infante, mezzosoprano. OBC. Dir.: Kees Bakels. (90m)

DIUMENGE, 28 D'OCTUBRE

Inici: 11.00 h
AUDITORI DE BARCELONA
TEMPORADA 2012-13 OBC
 Piotr Ílitx Txaiikovski: **Serenata per a cordes en Do, op. 48**. **Obertura per a orquestra 1812, op. 49**. **Simfonia núm. 4 en Fa menor, op. 36**. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: **Dmitri Kitajenko**. (90m)



Mobile World Congress

REDEFININT EL MÒBIL (II)

PER JORDI MARTÍNEZ

Al darrer article vam exposar la clara tendència de la transformació dels dispositius mòbils en petits ordinadors amb capacitat per fer moltes de les tasques menys exigents quant a maquinari. Malgrat tot, les característiques tècniques exposades per algunes marques obren un camí al qual només la nanotecnologia posarà límit. Però no només necessitem un maquinari potent.

El programari s'ha de desenvolupar per poder satisfer les expectatives dels futurs usuaris i apropar-se cada vegada més als miniportàtils. Prova d'aquest fet és la lluita entre Andriod, Apple i Microsoft per com a mínim liderar el sistema base incorporat als mòbils actuals. Ja fa mesos que Microsoft va anunciar el seu nou sistema operatiu Windows 8. A l'MWC va aprofitar la seva projecció i va continuar oferint-ne pinzellades del que serà: reducció considerable del temps de càrrega, nou concepte de menú, nova definició del concepte "enllaç" per poder agilitzar qualsevol tasca i la incorporació d'una botiga per comprar els seus productes. Tanta novetat ha provocat molts comentaris durant molt de temps i això que en principi sembla molt positiu pel que fa a màrqueting, pot esdevenir problemàtic en cas de no satisfer les expectatives o que la competència avanci en la mateixa direcció. Appel segueix el seu camí d'exclusivitat per als seus productes i fa poc ja ha anunciat el nou sistema operatiu iOS 6. Finalment, l'Android, sistema operatiu amb més implantació. Basat en una modificació d'un sistema Linux, l'any 2005 Google va incorporar aquest sistema a la seva empresa i des d'aquell moment la seva implantació ha estat exponencial.

Respecte de les comunicacions, les noves propostes se centren en les propostes de quarta generació (4G), basada en la tecnologia LTE Advanced versió 8. Aquest sistema permet, amb les antenes actuals, descàrregues de fins a 100 Mb/s en la categoria 3 i arribar als 300 Mb/s en la categoria 5. Malgrat tot, la velocitat dependrà de les operadores i no dels dispositius. Actualment les inversions a Europa estan adreça-



El Pad Transformer d'Asus

des a millorar els sistemes 3G, mentre que als Estats Units ja hi ha xarxes 4G.

Seguint ara amb la sigla NFC (Near Field Communication), ha estat presentat com una aposta de futur. L'NFC és la tecnologia que permet a un mòbil enviar i rebre dades sense fils, només acostant-lo a un receptor. A banda de la funcionalitat de pagament electrònic de petites quantitats (entrades a transports públics, sales d'oci i compres quotidianes), també pot ser usat en altres situacions, com per exemple l'obertura de portes a través de contrasenya o l'enviament de les dades de l'usuari per a qualsevol identificació o fins i tot tenir enregistrat el nostre historial mèdic i ser consultat a l'instant per qualsevol professional.

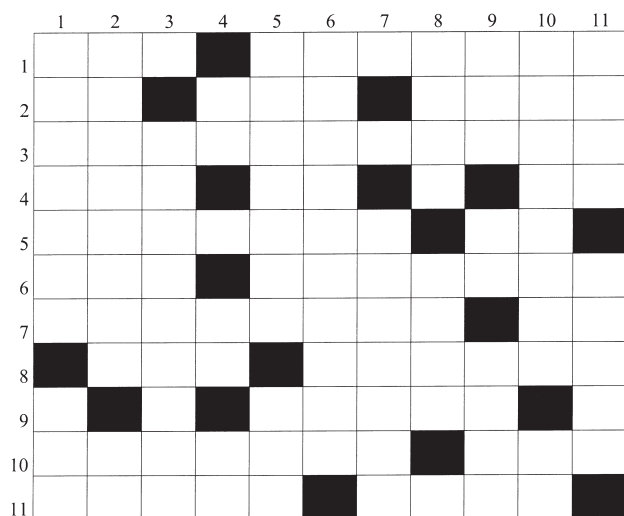
Totes aquestes prestacions ens dirigeixen a un escenari en què el dispositiu mòbil és el centre del sistema. S'ha desenvolupat una versió d'Ubuntu per al sistema Android no com a substitut sinó com a complement. Si el dispositiu presenta una connexió HDMI podem endollar-hi una pantalla i immediatament disposem de totes les prestacions d'ambdós sistemes. També la indústria de l'automòbil comença a veure possibilitats en aquests potents i petits dispositius. Ford ha presentat el B-Max: cotxe que incorpora un sistema que permet controlar el telèfon, el so, el climatitzador, els avisos de manteniment, la lectura de continguts RSS a través d'una pantalla tàctil o a través de la veu.

Són exemples que ens permeten entreveure les possibilitats dels aparells mòbils amb una potència de processament i connectivitat elevades.

És, però, la proposta d'Asus amb el model Pad Transformer un exemple clar de l'evolució tecnològica del sector. Ha estat una de les estrelles de l'MWC i personalment crec que una de les guanyadores. El producte es basa en la complementarietat de diversos dispositius existents actualment. Un usuari amb un mòbil prou potent (gamma alta actual i mitjana d'aquí a un any) pot visualitzar els continguts en una pantalla més gran, com per exemple una tauleta (10.1"). Si no volem tenir una tauleta i un mòbil, podríem disposar d'una tauleta que aprofités les prestacions del mòbil. Doncs això és el que proposa Asus: integrar el mòbil dins la tauleta i que realitzi les funcions de processament i emmagatzemament de dades. Estem ampliant la pantalla i a més introduint la possibilitat de poder fer aquesta acció en tots els exemples comentats anteriorment. Podem pensar en un mòbil que el connectem a una pantalla de qualsevol mida, al cotxe o a qualsevol altre dispositiu. Així mateix, si volem un teclat tradicional, podem acoblar-ne un a la pantalla, o sigui que disposem d'un miniportàtil. Senzillament genial. ♦

Música encreuada

PER EDUARD V. PATSI



HORITZONTALS

1. Sessió de jazz, amb quadradet al mig.
2. Entrada de micro. Ofens sense fronteres. Clavo les ungles a la maraca.
3. Fans de la *La flauta màgica*, de la *Petita serenata nocturna* i de la *Marxa turca*.
4. En Hoffmann, artista total del Romanticisme. Doble vibració consonàntica. Simple vibració consonàntica. Roberto Alagna.
5. Afinaré desordenadament. A mig to de Mi.
6. Ni és, ni serà. Tots els romans, un darrere l'altre, que sumats fan 1.666.
7. Nicanor, el gran arpista. Llenci les consonants de llenci.
8. El vaixell fantasma, per exemple. Deïtat egípcia de la resurrecció, del revés.
9. Joan, Jaume o Josep. Nin-non, nin-non, nina. Mai no saps si fer-ho abans o després del concert. Cinquanta romans.
10. Motorista de Castellar del Vallès. Germana del pare.
11. El tub més foradat del sac de gemecs. Llicenciats i Doctors Independents de Sabadell.

VERTICALS

1. Jerónimo, compositor de sarsueles. Format digital d'imatge.
2. Posaran notes. Tonalitat de la *Simfonia* de César Franck, fent la vertical.
3. Mozart, Mendelssohn o Morera. Dansa d'origen espanyol, inclosa a les *Suites* de Bach (amb grafia hispànica, sisplau).
4. A un to de Sol. Batuta. Ocell. Els límits de Ravel.
5. S'hi va cometre un rapte mozartià. A un to de La.
6. Entreteniments musicoteatral per anar fent boca.

7. Serpentó. Batuta. El grup de rock que acompanya en Fito, que s'esmuny per l'11 horitzontal a tota pastilla.

8. Ho fa el director després de dirigir la simfonia. Llei canònica de l'islam. Re major.

9. Institut de Rock Nacional. Foc consonàntic. El mirtil, fruit silvestre, sense fronteres.

10. Intervingudes, sotmeses a una sessió intensiva d'òpera. A mig to de Do, fent la vertical.

11. En fa més que servei, un piano al mig de l'escenari. Instrument de corda.

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

<www.sidokus.com>

El cant dels ocells (Popular)

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

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

<www.sidokus.com>

El cant dels ocells (Popular)

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 a adquirir-les (si no, no cal), 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

A partir del mes de setembre, 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, per als cicles El Primer Palau, Concerts Simfònics al Palau, Da Camera, Cicle Coral Orfeó Català, ONCA, Tardes al Palau, Cor de Cambra del Palau de la Música, Liceu al Palau, Música Antiga al Palau, Rising Stars al Palau, Guitarra al Palau i Intèrprets Catalans de la temporada 2012-13. 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



Mai un desig d'aniversari ha estat tan real. 25 anys amb la millor música clàssica d'aquí i de fora, i amb una programació de qualitat de reconeixement internacional.

Moltes gràcies per viure amb Catalunya Música aquests 25 anys intensament clàssics.

Premi Ràdio Associació de Catalunya
als 25 anys de Catalunya Música

Cat úsica

Intensament clàssics

Grup d'emissores de Catalunya Ràdio

Amb el patrocini de:



catmusica.cat



Abona't a Palau 100

Aquesta temporada obtindràs molts avantatges:
- 25% de descompte
- Possibilitat de canviar les entrades quan no puguis assistir!

Escull la teva modalitat:

Abonament Palau 100
(13 concerts) 01, 02, 03, 04, 05, 06, 07, 08, 09, 10, 11, 12, 13

Abonament Palau 100 Piano
(4 concerts) 03, 07, 10 i extra Sokolov

Preus d'abonaments: de 209 a 1.319 €
Venda d'abonaments fins el 28 de setembre
Venda d'entrades a partir del 13 de juliol

Informació i venda:

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



29/09/2012 — 20.30 h

Wiener Philharmoniker



Daniele Gatti, director
J. Brahms: *Sinfonia núm. 2*
J. Brahms: *Sinfonia núm. 4*

25/10/2012 — 20.30 h

Pittsburgh Symphony Orchestra



Adriana Kucerova, soprano
Gerhild Romberger, contralt
Orfeo Català
Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana
Manfred Honeck, director
G. Mahler: *Sinfonia núm. 2*, "Resurrecció"

13/11/2012 — 20.30 h

Khatia Buniatishvili



Khatia Buniatishvili, piano
F. Chopin: *Balada núm. 4*
L. van Beethoven: *Sonata núm. 23*, "Appassionata"
F. Chopin: *Sonata núm. 2*
S. Prokófiev: *Sonata núm. 7*

23/11/2012 — 20.30 h

Akademie für Alte Musik Berlin



Lydia Teuscher, Pamina
Topi Lehtipuu, Tamino
Marcos Fink, Sarastro
Burcu Uyar, Reina de la Nit
Daniel Schmutzhard, Papageno
Sunhae Im, Papagena
RIAS Kammerchor
René Jacobs, director
W. A. Mozart: *La flauta màgica*, (versió de concert)

19/12/2012 — 20.30 h

Ensemble Matheus



Sandrine Piau, soprano
David DQ Lee, contratenor
Topi Lehtipuu, tenor
Florian Boesch, baix
Cor de Cambra del Palau de la Música
Jean-Christoph Spinosi, director
G. F. Händel: *El Messies*

15/01/2013 — 20.30 h

Orquestra de Cadaqués



Barbara Hendricks, soprano
Jaime Martín, director
J. Guinjoan: *Concert per a percussió* (estrena)
W. A. Mozart: àries de concert
H. Berlioz: *Herminie*
F. Schubert: *Sinfonia núm. 9*, "la Gran"

21/01/2013 — 20.30 h

Rudolf Buchbinder



Rudolf Buchbinder, piano
F. Schubert: *Impromptus*, op. 142
R. Schumann: *Estudis simfònics*

02/03/2013 — 19.00 h

Bayerisches Rundfunkorchester



Yefim Bronfman, piano
Zubin Mehta, director
F. Liszt: *Mazeppa*
B. Bartók: *Concert núm. 2*
P. I. Txaiikovski: *Sinfonia núm. 5*

18/03/2013 — 20.30 h

Gustav Mahler Jugendorchester



Leif ove Andsnes, piano
Herbert Blomstedt, director
L. van Beethoven: *Concert núm. 4*
L. van Beethoven: *Sinfonia núm. 7*

22/03/2013 — 20.30 h

András Schiff



András Schiff, piano
L. van Beethoven: *Sonates núm. 19, 20, 11, 12, 13, 14 i 15*

04/04/2013 — 20.30 h

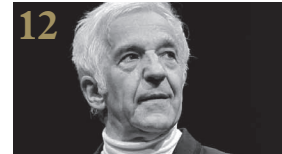
Orquesta Sinfónica de Galicia



Ewa Podles, contralt
Valeriano Lanchas, baix baríton
Sergi López, narrador
Orfeo Català
Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana
Víctor Pablo Pérez, director
J. Guinjoan: *In tribulatione mea*
S. Prokófiev: *Ivan el Terrible*

12/04/2013 — 20.30 h

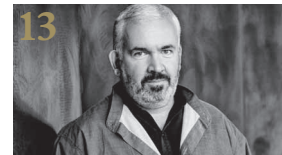
European Union Youth Orchestra



Daniel Hope, violí
Vladimir Ashkenazy, director
B. Britten: *Montjuïc, suite de danses catalanes* (1937)
B. Britten: *Concert per a violí*
M. Ravel: *Suites 1 i 2 de Daphnis et Chloe*

03/06/2013 — 20.30 h

Les Musiciens du Louvre



Ievgueni Nikitin, Holandès
Ingela Brimberg, Senta
Mika Karès, Daland
Eric Cutler, Erik
Hélène Schneidermann, Mary
Bernard Richter, Steuermann
Cor de Cambra Filharmònica d'Estònia
Marc Minkowski, director
R. Wagner: *L'holandès errant* (versió de concert)

10/05/2013 — 20.30 h

Grigory Sokolov



Grigory Sokolov, piano
Programa per determinar

28/05/2013 — 20.30 h

Händel's Bad Boys



Xavier Sabata, contratenor
Il Pomo d'Oro i Riccardo Minasi, director
G. F. Händel: àries d'òperes: *Giulio Cesare*, *Faramondo*, *Ariodante*, *Ottone* i *Amadigi*