NÚMERO 330 · 4€

NOVEMBRE · DESEMBRE 2012

REVISTA MUSICAL CATALANA

RENÉ JACOBS
Fent màgia amb Mozart

CAPELLA DE MINISTRERS
25 anys recuperant música ibèrica

MARC TIMÓN
Un revolucionari al món de la cobla

Elīna Garanča

LA VEU ROMÀNTICA DE L'EST

DOSSIER: QUIN ÉS EL FUTUR DE LES ORQUESTRES?

Cicle Coral Orfeó Català
2012—2013

Dissabte, 17 de novembre de 2012
19.00 h

Coral Cantiga
Cinquantè aniversari

Josep Prats, *director*

F. Mendelssohn: *Salm 42, op. 42*
W. A. Mozart: *Missa en Do menor*

Preus: de 17 i 28 €

Dimecres, 26 de desembre de 2012
19.00 h

Concert de Sant Esteve: de la tradició al jazz!

Cors de l'Escola Coral de l'Orfeó Català
Orfeó Català
Trio Vidal
Josep Vila i Casañas, *director*

Extra

Preus: de 29 i 43 €

Dilluns, 11 de març de 2013
20.30 h

Rias Kammerchor

Hans-Christian Rademann, *director*

J. S. Bach: *Motets BWV 225-231* (integral)

Preus: de 22 i 34 €

Diumenge, 17 de març de 2013
12 h

Unint veus del nord i veus del sud

Cor Infantil de l'Orfeó Català
Cor Tapiola

Preus: de 7 i 11 €

Diumenge, 7 d'abril de 2013
18.00 h, Petit Palau

Cor de Cambra de l'Auditori Enric Granados de Lleida

Orquestra Simfònica Camerata XXI
Xavier Puig, *director*

A. Pärt: *Collage sobre B-A-C-H*
J. S. Bach: *Cantata BWV 4 "Christ lag in Todesbanden"*
A. Pärt: *Te Deum*

Preus: de 11 i 17 €

Diumenge, 28 d'abril de 2013
12.00 h

Cor de Noies de l'Orfeó Català

Buia Reixach i Feixes, *direcció*

Segle XX. De França a Hongria

Preu: 17 €

Diumenge, 12 de maig de 2013
18.00 h

Orfeó Català
Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra

Josep Vila i Casañas, *director*

J. S. Bach: *Passió segons Sant Joan*

Preus: de 17 i 28 €

Diumenge, 26 de maig de 2013
18.00 h, Petit Palau

Dido & Aeneas de Purcell

Cor Jove de l'Orfeó Català
Ars musicae, Orquestra Barroca
Esteve Nabona, *director*

H. Purcell: *Dido & Aeneas*

Preu: 28 €

Diumenge, 16 de juny de 2013
18.00 h

Catalunya i l'Europa Mediterrània

Orfeó Català
Josep Vila i Casañas, *director*

Preu: 11 €

Abona-t'hi per només 87 o 117 € €

Venda d'entrades i abonaments:
Palau de la Música Catalana
Telèfon: 93 295 72 42 / 902 442 882

A/e: abonaments@palaumusica.cat

PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

La llibertat de la cultura

Els diaris en van plens. I, en general, tots els mitjans de comunicació se'n fan ressò. Les paraules clau són: crisi, independència, pacte fiscal, retallades... i cultura. El més preocupant és que aquestes paraules sembla que ja no puguin aparèixer separades, perquè ni tan sols són simbiòtiques, sinó més aviat parasitàries.

A principis d'octubre el Ministeri de Cultura va anunciar unes retallades, de gairebé el 50%, en les subvencions atorgades a les institucions culturals catalanes. Unes retallades que en el cas dels "grans vaixells" culturals suposen un impacte important en l'estabilitat dels seus pressupostos –que ja s'havien vist tocats per la pujada de l'IVA–, però que en el cas dels "iots" o "barques de poca eslora" ha suposat la total desaparició d'aquest suport institucional i econòmic de l'Estat espanyol. Parlem de festivals com els de la Porta Ferrada, Torroella de Montgrí, Peralada, Temporada Alta, Grec, Saló del Còmic, i de teatres com el Romea i la Sala Becket, entre d'altres. La resposta del conseller de Cultura català no es va fer esperar. Ferran Mascarell va reunir els principals directius culturals per arribar a una posició comuna en el discurs de resposta a aquestes mesures. Posició que va insinuar desmarcar-se totalment del suport ministerial espanyol en el terreny cultural.

La interdependència entre política i cultura no només és nociva, sinó que també és perillosa i, sovint, poc transparent. Com deia Albert Branchadell (filòleg i historiador) en una enquesta proposada pel diari «La Vanguardia» arran del debat identitari, compte a veure *"la cultura com un instrument al servei de la construcció nacional"*. Un perill al qual Catalunya pot estar abocada si sustenta la legitimitat de l'aportació econòmica pública a la cultura en el reclam d'uns drets nacionals que no tenen a veure, actualment, únicament amb un reclam identitari, sinó –i sobretot– econòmic.

Limitar la legitimitat de la cultura a un fet purament identitari, de reafirmació d'un sentit nacional, és condicionar-ne la llibertat. Antoni Ros Marbà –director d'orquestra, compositor i membre del Consell Editorial d'aquesta Revista– ho advertia en l'enquesta del diari esmentat amb aquestes paraules: *"Una Catalunya culturalitzada no és una Catalunya dedicada només a la seva tradició cultural o a la seva pròpia producció cultural. La cultura és expansiva!"*

La cultura és un dret inalienable dels ciutadans i un símptoma inequívoc de salut nacional, però això no vol dir que hagi de ser ni localista ni gratuïta, com tampoc, naturalment, un producte de luxe. La incertesa del moment actual i, no ens enganyem, la quarantena a la qual fa falta sotmetre tota la informació que ens arriba, proposa equacions amb massa incògnites.

Quina posició hem de prendre davant d'unes perspectives tan poc falagueres? Lamentar-nos de com hem estat enganyats? Del mal que ens han fet? De la injustícia que suposa el funcionament d'un sistema que cada dia es demostra més ineficaç? No caiguem en el parany de mirar-nos només el melic. Si la cultura ha de ser lliure, per tal de ser autèntica, no podem sotmetre-la als filtres d'un sistema empobridor i, fins i tot, pervers.

Què faran els músics catalans i espanyols esplèndidament preparats que en aquests moments podrien assumir primers llocs en orquestres de gran nivell, si aquestes desapareixen? Tants anys de treball per aconseguir que l'Estat espanyol pogués oferir músics de nivell similar als d'altres estats europeus, i quan s'aconsegueix aquesta fita –com ho demostra l'alt nivell musical del cicle El Primer Palau d'aquest octubre passat–, el sistema no ofereix vies perquè aquests puguin dedicar-s'hi professionalment i en les condicions merescudes.

En aquest context, només ens queda reinventar la nostra vida.

REVISTA MUSICAL CATALANA

NÚM. 330
NOVEMBRE-DESEMBRE 2012
5a ÈPOCA
ANY XXIX
www.revistamusical.cat

PORTADA
Elīna Garanča (foto: Paul Schirnfhofer/DG)

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

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

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

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

COL·LABOREN EN AQUEST NÚMERO
Rafael Argullol, Pere Artís, Josep Barcons, Xavier Cazeneuve, Xavier Cester, Xavier Chavarria, Narcís Comadira, Mercedes Conde Pons, Josep Crivillé, Ana María Dávila, Pep Gorgori, Josep Maria Guix, Pere Andreu Jariod, Jordi Maluquer, Jordi Martínez Catalán, Lluís Millet, Joaquim Noguero, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Javier Pérez Senz, Jorge de Persia, Magda Polo, David Puertas, Miquel Pujadó, Xavier Pujol, Jaume Radigales, Josep Maria Sanchis, Albert Torrens, 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
Mercedes Conde Pons
mconde@palaumusica.cat
Tel.: 93 295 72 26

EDITA
Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana

IMPRESSIÓ
Creacions Gràfiques Canigó, S.L.

DISTRIBUCIÓ
SADE

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

© de les reproduccions autoritzades: VEGAP, Barcelona 2012

VERSIÓ DIGITAL
Webpublication

ORFEÓ CATALÀ
Mariona Carulla i Font, presidenta

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

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

ACTUALITAT

6 | Sis punts de vista

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

14 | Article
'Joana d'Arc a la foguera'

Antoni Bofill

22 | Reportatge
Josep Pons
El músic dels grans reptes

24 | Article
BWV Bicentenari Wagner Verdi

26 | Entrevista
Marc Timón

30 | Compàs Lliure
Ecos de l'estiu

32 | Talents d'avui
David Hernández

33 | Imprescindible
Les Arts Florissants

34 | A propòsit de...
Corrado Bolsi
Nou director artístic de l'OCGr

36 | L'ànima del so
Gerhard Grenzing

EN PORTADA

Karina Schwarz/DG

10 | Entrevista
Elīna Garanča
La veu romàntica de l'Est

DESTACATS

Álvaro Yáñez

16 | Entrevista
René Jacobs
Fent màgia amb Mozart

20 | Indústria cultural
Capella de Ministrers
Vint-i-cinc anys

38 | Dossier
El futur de les orquestres

UT MUSICA

50 | Recordem

51 | 100 anys d'RMC

52 | L'empremta de...
Jaume Tribó

53 | Lied sense partitura
J. M. Llompart

54 | Paper d'assaig
Concert d'estiu

55 | Pantalles sonores
La música de Wagner al cinema

56 | Correspondències
La notació contemporània

57 | L'encantadora de feres
Txaikovski com a narració literària

58 | Cos de partitures
Per tots els Santos!
Música bipolar: barrocament popular i d'avantguarda

60 | Contes a la vora del so
Som en antena

PUBLICACIONS

63 | Discoteca bàsica
W. A. Mozart
'La flauta màgica'

64 | Ressenyes
Discos, DVD, llibres

70 | Catalunya Música

72 | Tecnologia

73 | Música encreuada

ARS SUBTILIOR

Premonicions i sincronicitat

PER XAVIER CHAVARRIA

La música té certs elements col·laterals que sovint passen desapercebuts, però que li atorguen una dimensió profundament humana i gairebé màgica. Són fenòmens que probablement tots hem intuït alguna vegada però que mai no gosem verbalitzar, perquè, racionals i cartesians com som, no en tenim l'explicació ni proves fefaents. Percepcions aparentment intranscendents, frívoles fins i tot, però que conviden a la reflexió. Els darrers dies n'he viscut un parell que m'han frapat i que em continuen rondant. La primera: un concurs de música de cambra admirablement organitzat des de fa vint anys i ja amb ressò internacional (exemple excel·lent d'iniciativa privada, quasi familiar) m'ha permès veure desenes de músics i grups joves molt ben preparats que ja busquen obrir-se camí en el món professional. Un col·lega del jurat, compositor, director d'orquestra i músic intuïtiu, em va fer adonar que la simple observació de la manera d'entrar a l'escenari i de presentar-se davant del públic d'aquells joves músics ja donava moltes pistes de com sonaria la seva interpretació. L'actitud i el gest anunciaven com tocarien i quin seria l'esperit de la seva actuació. I no només això: la manera de vestir que havien escollit, i tota la seva imatge, ens parlava no només d'ells mateixos sinó també de la seva manera de fer música. Certament, va ser una desfilada d'estímuls visuals premonitoris: mirades de tota mena (altives, absents, desafiants, porugues, esquives), pas ferm o erràtic, gest dolç o crispat, indolent o convençut, somriures evasius, seductors o entusiasmats, salutacions aristocràtiques o maldestres, tics de tots els colors, colors de tota la gamma, franquesa i barreres... Un discurs no verbal formidable i prometedor. Escèptic però encuriosit, vaig fixar tota l'atenció en aquell ritual aparentment anodí, d'un parell de minuts de durada, i em vaig comprometre fermament a no deixar-me endur per prejudicis. La meva sorpresa (accentuada pel mig somriure de complicitat del meu col·lega) va ser majúscula en constatar que tot el que sonava a continuació tenia molt a veure amb el que havíem vist: innombrables detalls de la manera de tocar, de la visió de l'obra interpretada, eren fills directes (o germans bessons) d'aquella imatge prèvia.

Certament, en l'actitud ja hi ha la intenció, el gest ens mostra l'esperit, les formes mai no són gratuïtes. La música comença abans que soni. No me n'he pogut estar, i he testat aquesta revelació amb persones de confiança del món de la psicologia, i no només m'han confirmat les sospites (a un d'ells, psicoanalista, se li feia la boca aigua) sinó que han reblat el clau: aquesta actitud, plena d'indicadors i tan reveladora, és bàsicament inconscient, obeeix a l'instint (sorgeix en una situació d'estrès) i l'artista es despulla sense saber-ho; però segons ells, aquesta escenificació es pot treballar, es pot cuidar i reconduir, i fer-ho acaba afectant irremissiblement la manera de tocar. Es tracta de canviar o reaprendre la manera d'expressar-te, de comunicar-te, en tots els sentits. En definitiva: si cuides la posada en escena, tocaràs millor. Segur que hi ha exemples contradictoris, i que cal evitar el determinisme (i que al món hiperprofessional això està superadíssim perquè tot és façana i teatre molt estudiat), però és bo tenir-ho en compte.

La segona: un veterà compositor i pianista de renom, brillant i bonhomiós, extremament sensible i receptiu, em mostra amb certa inquietud una obra per a piano que va escriure fa uns mesos. Em deixa anar tímidament que aquells dies, previs al Nadal, se sentia estranyament abatut, trist, corsecat i amb l'ànima compungida. I alguna cosa l'empenyia a convertir aquell sentiment en música. La va titular, sense saber ben bé per què, *Desolacions*. La peça és realment commovedora, prenyada d'un sentiment tràgic i dolç alhora, luctuós, difícil d'explicar. *El cant dels ocells* hi ressona, però deformat, esquinçat, més desolat i apocalíptic que mai; i alguns girs melòdics recorden la música oriental. Hi ha llàgrimes, sons esfereïdors i silencis. Tres dies després de compondre aquell plor musical, una catàstrofe natural de dimensions colossals assolava la costa Est del Japó, i deixava milers de víctimes i damnificats, i despertava el monstre nuclear de Fukushima. Mort i devastació en un país que el meu amic compositor havia visitat en diverses ocasions i que estimava de tot cor. Us ben asseguro que mentre escoltava l'obra se'm posava la pell de gallina; en mirar-me'l, commocionat, estupefacte i atordit, em trobo la mirada perplexa d'un nen pur i innocent (un artista) tocat per no sé què, que m'etziba: *"Et juro que no ho sabia. No sé per què ho vaig fer... em va sortir de dins..."* Pot, un creador, tenir semblants premonicions, o és pura casualitat? És l'art musical especialment sensible i receptiu a hipotètiques connexions universals? M'assabento que això no en té res, d'esotèric: en diuen sincronicitat i ja ho va descriure Carl Jung fa un segle. I no em trec del cap aquella música tendra i dolorosa.

M'adono que la música, l'art dels sons, no és només a la partitura, sinó en l'intèrpret, en l'exegeta que hi dóna vida, i que també és un creador; constato que les obres musicals contenen, en major o menor mesura, un retrat formidable del món interior i íntim del creador (que de vegades ni ell mateix coneix), però també de qui la interpreta i la fa reviure en sons: una obra mai, mai, sonarà dues vegades igual, ni tan sols interpretada pel mateix músic. Això, aparentment obvi i evident, és una meravella reservada exclusivament a l'art musical. Estic segur que, en escoltar un concert, tenir en compte la possibilitat que fenòmens com aquests tinguin el pes i la transcendència que suggereixen, ens obre tot un món emocional, profundament humà, i ens permet connectar amb més intensitat amb el fet musical. Per cert: això només funciona amb la música en viu, en directe, i no pas amb l'enllaunada. Un motiu més (i ben poderós) per gaudir de la música en el seu estat pur: el concert.

MIKROKOSMOS

Un himne alternatiu a 'Els Segadors'

PER PERE ARTÍS

L'any 1933 el conseller de Cultura de la Generalitat Ventura Gassol tingué una idea sorprenent: encarregà a un poeta i a un músic un himne alternatiu a *Els Segadors*, considerant-lo massa bel·licós. El músic Amadeu Vives compongué una tonada treta d'un fragment d'*Els xiquets de Valls* de Clavé; i sobre aquesta melodia el gran poeta Josep M. de Sagarra escriví una lletra, un fragment de la qual deia: *"Glòria, catalans canteu, canteu victòria; un crit i una sola veu, visca la pàtria; nostra terra és redimida el gran moment ja és arribat, fora els ultratges lluny la mentida, ningú ens prendrà la nostra llibertat."* L'Orfeó Català n'efectuà l'estrena al Palau de la Música en un concert en homenatge al mestre Nicolau. El públic assistent l'acollí molt bé; però fent honor a la seva condició de poble conservador, reclamà *Els Segadors* en la versió del romanç tradicional.

En èpoques de dictadures, com les de Primo de Rivera i el general Franco, en què estava totalment prohibit, el poble proposà altres peces que substituïssin *Els Segadors: El cant de la Senyera, La Balanguera, El Virolai* i fins i tot *L'estaca* de Lluís Llach. En la transició democràtica, el Parlament declarà himne oficial *Els Segadors* en la versió d'Emili Guanyavents, que és l'actual. Fins ara, qui volia saber més sobre el tema havia de consultar el llibre editat l'any 1983, en què el P. Massot, S. Pueyo i O. Martorell en comenten els aspectes literaris, el musical, i el profund significat cívic i nacional. Dic fins ara, perquè des d'aquest final d'estiu ha de conèixer dos fets importants. D'una banda, l'aparició recent del llibre *Els Segadors, de cançó eròtica a himne nacional* del musicòleg Jaume Ayats, nomenat fa poc director del Museu de la Música. Ayats recull en el seu treball de recerca des dels inicis de la melodia amb text eròtic fins a la versió institucional que es canta avui dia. Un CD acompanya l'edició duta a terme per L'Avenç. De l'altra banda, la recuperació de la primera gravació sonora original d'*Els Segadors* feta el 30 d'octubre de 1900 duta a terme per la coral Catalunya Nova dirigida per Enric Morera. Enric Giné, professor de l'ESMUC ha estat l'impulsor de l'estudi realitzat.

Ara que el nostre país batega amb nou impuls, hem de tenir present tota la trajectòria de l'himne de Catalunya i comprendre que l'any 1933 el públic reclamés el que li era llegat històricament. Cada nació té l'obra que és mereix; i *Els Segadors*, en acabar en to menor, indica molt bé les dificultats per les quals ha passat el nostre poble al llarg del temps. Per això cal cantar-lo, perquè és una herència preciosa que ens han llegat els nostres avantpassats.

TANGENTS

Wolfi a Saoû

PER JORDI MALUQUER

L'estiu permet petites aventures que sovint compensen. Assidu al Festival de Radio France Montpeller en què sempre es produeixen novetats i repertoris poc freqüents, vaig veure que més al Nord i no gaire lluny tenia l'oportunitat d'assistir a un concert interessant dintre d'un petit festival anomenat Wolfi! i com a subtítol Saoû Chante Mozart. Saoû, una població que no arriba als mil habitants, és l'epicentre del festival, està situada en plena regió de la Drôme, a només 32 km a l'Est de la més coneguda ciutat de Montélimar.

El festival va néixer fa anys amb la creença que seria una flor d'estiu. A poc a poc s'ha anat consolidant i enguany arribava a la 21 edició! El tema que configura tots els concerts és la música de Mozart o relacionada amb ell. De fa uns anys està assessorat per l'exquisit crític musical Philippe Andriot, company de la pianista catalana Teresa Llacuna, i presenta concerts nodrits d'artistes joves de qualitat contrastada. Això permet tenir un pressupost raonable que es cobreix en bona part amb el preu de les entrades. Els concerts, sense quasi publicitat, són plens de gom a gom gràcies a la complicitat de les poblacions que l'acullen –enguany 13– i un boca a boca molt eficient.

Patrocinadors especials i entitats bancàries de cada localitat completen l'ajut del departament, la regió i els ajuntaments locals, i permeten que el festival sigui una festa. Indrets agradables, públic abillat per a l'ocasió i un generós pica-pica a la fi de cada concert amb la presència dels intèrprets contribueixen a l'èxit. Concerts i representacions operístiques se celebren a les poblacions més conegudes com Bourg-de-Péage, Valence i Montelimar i es completen amb dues actuacions a Saoû i una a Anneyron, Tain, Suze la Rousse, Nyons, La Garde Adhémar, Crest, Chabeuil i Dieulefit. A part d'endinsar-nos en una regió magnífica i acollidora, generosa en rius i verdor en ple estiu, amb un nivell gastronòmic notable, vam poder gaudir de la bellesa d'algun d'aquests pobles i flairar l'encís d'una petita població anomenada Barcelonne. El concert de Chabeuil, que és el que vam poder escoltar, no va decebre: un pianista notable, François Dumont –la seva pulsació peculiar ens recordà José Iturbi–, ens va oferir amb solistes de violí, flauta i violoncel dos arranjaments de Hummel per a aquesta formació dels *Concerts núm.19* i *22* de Mozart. Exquisit.

VARIACIONS SENSE TEMA

La recepció de **Brahms a Catalunya**

PER LLUÍS MILLET

El concert inaugural de l'actual temporada de Palau 100, amb la meravellosa Orquestra Filharmònica de Viena, que oferí un programa d'efecte garantit –la *Segona* i la *Quarta* de J. Brahms–, va deixar una sensació de gran esdeveniment, d'una experiència que trigaríem a tornar a viure. L'atractiu del repertori, amb un compositor tan arrelat en la tradició de l'agrupació vienesa, contribuí a la satisfacció dels nostres melòmans.

No obstant això, la figura del compositor d'Hamburg havia estat originàriament força discutida. En l'àmbit germànic, per les controvèrsies entre els partidaris de la música del futur (de Wagner i Liszt) i els garants de la puresa del llenguatge musical de sempre (Hanslick, Schumann i Brahms). Curiosament, va ser tot un Arnold Schönberg, format en el cromatisme i l'expressionisme wagnerià, que, en una cèlebre conferència, va defensar la dimensió innovadora i progressista de la música de Brahms.

A França, Brahms i Fauré foren considerats com el paradigma de dues sensibilitats irreductiblement oposades. A la Barcelona de principis del segle XX, immersa en el culte wagnerià mitificat pels modernistes, la recepció de Brahms fou tèbia, lenta i tardana. Mahler i sobretot Richard Strauss –que dirigí sovint a Barcelona– van ser acceptats i valorats més aviat. I va ser Pau Casals qui, al capdavant de la seva orquestra, des del 1920, va lluitar amb més autoritat i convicció per imposar el simfonisme brahmsià.

Avui, aquestes polèmiques han perdut virulència i sentit. Tot i això, trobem molt il·lustratives i amenes les opinions sobre Brahms expressades des de Catalunya. Així, l'any del centenari del compositor (1933) la «Revista Musical Catalana» dedicà un monogràfic a la seva figura, amb articles de V. M. De Gibert, F. Lliurat, J. Llongueres i J. Pena. Quant a les simfonies, Joan Llongueres qualifica Brahms com *"potser el més autèntic i el més purament alemany de tots els grans compositors que honoren Alemanya. Això fa que en els països llatins i a casa nostra el pensament del gran mestre hamburguès resta sempre un pensament estranger"*. Un dels tòpics del moment era la complexitat rítmica de Brahms i, doncs, la densitat de l'orquestració: *"Aquest excés en l'oposició i complicació dels ritmes més variats, de vegades fa més espessa i tupida, poc transparent sobretot, la seva música simfònica [...]. Les simfonies de Brahms* –conclou– *són molt delicades, arriscades i difícils d'execució per la manera molt personal i complicada d'ésser tractada l'orquestra. Posseïa, aquest gran mestre, una tècnica incomparable i meravellosa en la manipulació de les notes, però no sempre darrere aquestes notes trobem la vibració viva d'una veritable i fonda emoció."*

La calidesa i transparència sonora amb què l'orquestra vienesa interpretà la *Segona Simfonia* –o la passió continguda de la *Quarta*– desmenteixen aquesta opinió. Significativament, Daniele Gatti i els músics vienesos volgueren unir els noms antagònics de Brahms i de Wagner en oferir com a bis una inoblidable interpretació del preludi del tercer acte d'*Els mestres cantaires* del compositor de Bayreuth.

COBLA

Som el que **es veu**

PER JOSEP PASQUAL

Pel que s'està veient, el nostre sentiment nacional és tan verídic de portes endintre com ignorat més enllà. O incomprès. Tants anys com fa que estem fent allò que en diuen pedagogia o didàctica, i encara hi ha qui considera que la darrera Diada és un efecte de la crisi. No s'hi tenen en compte les mil vexacions i humiliacions de què hem estat objecte des de la dictadura (les anteriors eren inherents a la situació política). Només es té en compte el moment actual, i com que la situació va ni que pintada per fernos passar per egoistes, egocèntrics i insolidaris, doncs endavant les atxes i embolica que fa fort. No només al país veí: una part important del món s'ha fet seva aquesta dialèctica perversa.

En general, el sector de la cobla s'explica poc i malament. No deixa de fer didàctica, i tot i que ha assolit algun resultat, de portes enfora són força ajustats, per no dir-ne deficitaris. Fa dècades que diverses formacions joves han endegat tot un arsenal d'armes artístiques que haurien d'haver fet canviar la percepció social de la música de cobla de soca-rel. Si més no, entre el públic melòman, però no ha estat així. De poc han servit les grans iniciatives que han desenvolupat cobles com la Sant Jordi, la Ciutat de Girona o la Marinada. No només han creat escola en moltes altres formacions del país, sinó que protagonitzen una revolució conceptual que tanca definitivament la gran època de les cobles històriques. Ni el Cobla, Cor i Dansa, ni el cicle de L'Auditori, ni festivals com el Pau Casals... han estat capaços de canviar gaire la imatge de la cobla. Podria ser que els objectius no estiguin ben determinats? Podria ser que la metodologia no sigui del tot afinada?

Hi ha qui pensa que a Catalunya valorarem la cobla quan ens ho vinguin a explicar des de fora. És molt probable, però perquè això passi, la didàctica s'ha de construir amb paràmetres estrictament musicals, sense valors afegits, despullant l'estètica de la cobla de qualsevol concepte que no tingui directament a veure amb el que és: expressió artística a través de la música. Potser el voluntarisme de la Fundació Universal de la Sardana pot fer gràcia, però després de tantes olimpíades sense resultats fefaents, caldria fer-ne una valoració i redimensionar l'activitat. Potser la política de l'Institut de Cultura de Barcelona ha estat encertada durant aquest temps, però si després de tants anys els resultats socials (que han de ser un objectiu prioritari en la política cultural d'un ajuntament) són tan reduïts, potser cal redimensionar-ne els objectius i les metodologies. El cas dels Jocs de Londres ha estat molt il·luminador: el plantejament, potser el millor de tots els recents; els resultats, tan minsos com sempre. És hora de recapitular. I si convé, tornar a començar.

OBC
ORQUESTRA SIMFÒNICA
DE BARCELONA
I NACIONAL DE CATALUNYA

PABLO GONZÁLEZ
DIRECTOR TITULAR

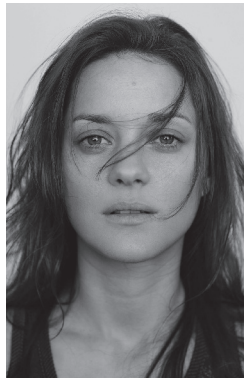
NOVEMBRE'12
DESEMBRE'12

2, 3 i 4 NOVEMBRE

L'OBC amb ALBAN GERHARDT

- **GERHARD** » *Albada, Interludi i Dansa*
- **LALO** » *Concert per a violoncel i orquestra*
- **STRAVINSKY** » *L'ocell de foc*. Ballet complet

PABLO GONZÁLEZ director
ALBAN GERHARDT violoncel



17 i 18 NOVEMBRE

L'OBC i MARION COTILLARD

- **HONEGGER** » *Joana a la foguera*

MARC SOUSTROT director
MARION COTILLARD actriu

30 NOV. 1 i 2 DESEMBRE

L'OBC i BARBABLAVA

- **BARTÓK** » *El castell de Barbablava*. Versió concert
- **XOSTAKÓVITX** » *Simfonia núm. 10*

PINCHAS STEINBERG director · **NATASHA PETRINSKY** mezzosoprano · **GERD GROCHOWSKI** baix

14,15 i 16 DESEMBRE

L'OBC i PAU CASALS

- **PAU CASALS** » *El Pessebre*

ARTHUR POST director · **ORFEÓ CATALÀ & CORAL CANIGÓ**
COR JOVE DE L'ORFEÓ CATALÀ

21, 22 i 23 DESEMBRE

L'OBC I LA VENTAFOCS

- **HUMPERDINCK** » *Hänsel i Gretel*. Obertura
- **TXAIKOVSKI** » *Concert per a violí i orquestra*
- **J. STRAUSS** » *La Ventafocs*. Fragments de la suite
- **PROKOFIEV** » *La Ventafocs*. Suite

CHRISTIAN ARMING director · **ARABELLA STEINBACHER** violí

L'AUDITORI

www.auditori.cat

www.obc.cat

VENDA D'ENTRADES: Taquilles de L'Auditori, Telentrada, TiquetRambles i www.auditori.cat

I:OBC

Principals mitjans patrocinadors de l'OBC:

el Periódico · 3 · CATALUNYA RÀDIO

Ajuntament de Barcelona

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

ENTREVISTA

Elīna Garanča

La mezzosoprano de l'Est amb temperament llatí

per Mercedes Conde Pons

La mezzosoprano letona torna a Barcelona el proper 11 de gener en concert al Palau de la Música Catalana –quatre dies abans es presenta també a l'Auditorio Nacional de Madrid– amb un repertori principalment francès. Acompanyada de l'Orquesta Sinfónica de Castilla y León i sota la direcció del seu espòs, el director britanicogibraltareny Karel Mark Chichon, la mezzosoprano letona interpretarà àries de la *Carmen* de Bizet, junt amb algunes àries poc conegudes que ha recuperat en el seu nou disc, *Romantique* (vegeu ressenya pàg. 65). Una ocasió única per escoltar en concert la *mezzo* del moment, que tornarà als escenaris del Liceu el 2014, com a Romeo de l'òpera de Bellini *I Capuleti e i Montecchi*.

Per a aquest cedé ha escollit àries per a mezzosoprano molt conegudes, de Donizetti, Saint-Saëns o Gounod, però algunes altres d'òperes no gens conegudes. Quin és el criteri que ha seguit per escollir el repertori?

Vaig escollir les àries mentre esperava la meva filla. Tenia la feminitat a flor de pell i vaig estar concentrada només en l'univers femení. Alhora vaig sentir que havia de fer un pas endavant en la meva carrera segons la meva evolució vocal natural, dient adéu progressivament als rols dels nois (Octavian de *Rosenkavalier,* Cherubino de *Le nozze di Figaro)* per entrar en un nou món femení. Aquests són els motius pels quals he escollit aquests rols de dones amb emocions molt fortes, que estimen, són estimades, senten gelosia, odien, que senten amor prohibit, amor que pot ser manipulat, amor recíproc i amor que només pot ser rebut amb els braços oberts.

Com ha afectat la maternitat la seva veu?

Crec que hi ha molts mites al voltant del que passa amb les veus durant l'embaràs, tot i que sí que noto que la meva veu s'ha enfosquit una mica i s'ha arrodonit. Ara és més forta i gran, però això també té molt a veure amb el meu estat emocional actual. Estic més tranquil·la, tinc les emocions més a flor de pell i puc estar molt més contenta i molt més trista; sento més els extrems en algunes emocions concretes.

Ha comentat que vol anar abandonant a poc a poc els rols transvestits... Per què aquesta decisió?

No és tant per una qüestió vocal com física. Un ha de ser creïble en escena i el meu cos ha canviat amb la maternitat, o sigui que semblar un Cherubino de 14 anys resulta una mica còmic. Encara continuaré fent d'Octavian, i Romeo, però hi ha alguns rols que necessito deixar-los anar perquè noto que ja no em corresponen més. Després d'haver fet Carmen, Romeo, Sesto... notes que hi ha papers que ja no fan més per a la teva veu, com Cherubino, que pràcticament quan tens la veu a punt, el rol s'ha acabat. A més, crec que ara puc donar més en escena i m'interessen més els papers psicològicament més complexos.

Diu que la seva veu és ara més forta i profunda en el registre mitjà, però no ha perdut gens el registre agut, pel que se sent en el cedé...

No, perquè els treballo molt per no perdre'ls!

Com definiria la seva veu? Es considera mezzosoprano lírica o més aviat una soprano Falcon?

La mezzosoprano lírica s'acosta molt a la soprano Falcon, de fet. I particularment el repertori francès del segle XIX està escrit per a veus com la meva, que t'obliga a mantenir un registre agut però fer també notes greus. En el *bel canto* italià, rols de soprano com els de Norma, Anna Bolena o Maria Stuarda molt sovint canten per sota de les mezzosopranos en els números de conjunt, o sigui que la *mezzo* ha de mantenir moltes notes agudes. La diferència en el meu cas entre definir-me com a *mezzo* o soprano està en el fet que jo no tinc problemes per pujar al registre agut en ocasions esporàdiques, però mantenir la veu en el registre agut no em resulta natural i hi té a veure també el meu físic. La llargada del meu coll, l'amplitud de la meva esquena... no corresponen al físic d'una soprano. Les sopranos tenen un coll més curt, com els tenors, és una característica física. Jo no puc anar en contra de la meva naturalesa. Tanmateix, rols com els de Santuzza em van bé i a mi m'agradaria mantenir al màxim possible el meu registre de soprano. A més, crec que molts rols per a mezzosoprano com Eboli, Amneris o Carmen, han estat víctimes d'abús per part d'algunes *mezzo* amb veus massa grans i fortes, i han esdevingut gairebé vulgars. Jo crec que aquests rols mereixen més elegància i sempre recordo una soprano russa, Irina Arkhipova, que és el meu ideal en tècnica i que sempre cantava tant els rols més lírics com els més dramàtics amb el mateix so equilibrat. Mai feia notes prement de coll i és aquesta la via que vull seguir.

Karina Schwarz/DG

Bellesa nòrdica però temperament llatí. Així es pot descriure la personalitat d'una cantant singular, que se sent profundament atreta pel caràcter i la música del sud d'Espanya i que sap combinar com poques l'elegància i el glamur del divisme operístic amb la professionalitat d'una cantant d'òpera dels nostres dies.

El problema és que la gent no entén què vol dir "cantant clàssic" o "cantant d'òpera". Barbra Streisand, per exemple, és una cantant clàssica, Frank Sinatra, Mario Lanza... fins i tot Tom Jones; són cantants clàssics! Però no té res a veure cantar amb micro a fer-ho sense micro.

O sigui, cantant sempre dins la tècnica del *bel canto*?

Sí, això mateix. Resulta molt fàcil sonar lleig, tothom ho pot fer. És molt difícil mantenir una escola de *bel canto* però aquest és el meu objectiu. Naturalment que en escena a vegades cal fer alguna nota lletja, en relació sempre amb la dramatúrgia i el moment de tensió, però no ho faria mai com a objectiu.

Creu que podrà cantar rols com els d'Amneris o Santuzza però continuar cantant els rols del *bel canto* que fa normalment?

Això no ho sé, encara. Depèn molt de com es desenvolupi la meva veu. Quan parlem de *bel canto* parlem d'estil, però la meva veu és meva i és única, i només puc cantar amb la meva veu en l'estil de *bel canto,* o en l'estil de Verdi... però no puc fer que la meva veu sigui una veu verdiana contra natura. Algunes persones diuen que jo no tinc un color de veu per a Verdi, però això és molt subjectiu, perquè alguns rols sí que els puc fer.

En aquests moments pot escollir què vol cantar i demanar-ho a un teatre?

Sí que ho puc fer, però tindria un problema si em diguessin: "Què vol fer?", perquè crec que no em correspon anar de diva i dir: "Vull fer això i vull cantar amb aquest." M'estimo més que em diguin què tenen al calendari i veure si m'hi puc adequar. Trobo a faltar l'època en què un mestre em deia: "M'agradaria que cantessis aquest rol dirigida per mi en aquesta producció." Seria feliç si m'ho tornessin a proposar. En relació amb les àries del cedé, com les de *Le roi d'Ys, Sapho* o *La reina de Saba,* entenc que és difícil programar avui dia, amb la crisi, una òpera que no es fa mai, per una sola cantant.

Avui dia veiem com alguns cantants comencen les seves trajectòries gairebé com si es tractés de cantants de pop, tot i que són molt joves i pràcticament no han fet carrera als escenaris. Creu que l'òpera pot funcionar com ho fan el món del pop o el rock?

Jo crec que el problema radica en el fet que la gent no entén què vol dir "cantant clàssic" o "cantant d'òpera". El cantant clàssic molt sovint és també un cantant pop o *chanson* però d'alta societat. Barbra Streisand, per exemple, és una cantant clàssica, Frank Sinatra, Mario Lanza... fins i tot Tom Jones; són cantants clàssics! A parer meu, Andrea Boccelli és un cantant clàssic, però no té res a veure amb l'òpera. Pot tenir una mica de tècnica clàssica però no té res a veure cantar amb micro a fer-ho sense micro. M'irrita una mica quan es fica tothom al mateix sac de "cantant clàssic". Tanmateix reconec que l'òpera té una aura d'elitisme i gairebé misticisme que no li fa cap bé. Caldria trobar un punt intermedi.

A vostè li agrada molt el repertori espanyol i, de fet, té la seva residència a Benalmádena (Màlaga). Fins ara, però, no ha cantat amb freqüència a l'Estat espanyol. Només ho ha fet a València *(Carmen)* i a Barcelona *(La clemenza di Tito* de Mozart i *Anna Bolena* de Bellini al Liceu) i ara acaba de fer un concert a la Corunya i en farà dos al gener, a Barcelona i Madrid...

M'agrada molt el públic espanyol i crec que m'estima, pel que he percebut. Barcelona és molt particular, com a ciutat fins i tot. No és fàcil convèncer el públic que t'estimi, però si ho aconsegueixes és per a tota la vida.

La darrera vegada que va cantar a Barcelona va ser fent Giovanna Seymour d'*Anna Bolena* de Bellini al Liceu. Un paper que ha cantat tot sovint i que aquest cop va cantar al costat d'Edita Gruberova, estrella per excel·lència del Liceu els darrers trenta anys. En aquesta òpera es produeix una rivalitat real entre tots dos personatges; es va traslladar això a la realitat?

És un repte estar al mateix escenari amb una llegenda viva com Edita Gruberova, però m'agrada, perquè es va produir com una mena de competició. Veure que és tan admirada i estimada m'obligava a fer-ho cinquanta vegades millor que habitualment per fer-me notar. Jo crec que és bo que hi hagi competència, perquè em fa fer-ho millor. Perquè una estrella brilli ha de tenir una altra estrella al costat per poder comparar.

Com se sent amb el repertori espanyol? Creu que pot entendre l'esperit del Sud, essent, com és, del nord d'Europa?

Em vaig enamorar d'Espanya veient una pel·lícula de la *Carmen* de Bizet cantada per Plácido Domingo i fa uns anys vam anar de vacances amb el meu marit a les coves de Granada, a sentir i veure ballar flamenc, i sempre que hi penso se'm posa la pell de gallina. En algun moment

Paul Schirnhofer/DG

d'aquella experiència vaig sentir que havia trobat casa meva, resulta una mica estrany... No crec que un hagi de tenir necessàriament el temperament del lloc on ha nascut, i si has nascut al sud d'Espanya ets molt passional i si has nascut a Finlàndia ets molt fred. Crec que la gent pensa que pel fet d'haver nascut a Letònia sento com un peix, però crec que emocionalment sóc molt temperamental, molt passional. Per això crec que puc entendre l'esperit, les bombolles i la brillantor d'aquesta música. És un efecte que també es produeix en el públic. Pots fer un concert horrorós però arriben els bisos i fas les "Carceleras" *(Las hijas del Zebedeo)* de Chapí i el públic es torna boig! Deu ser alguna cosa innata...

Coneix repertori català? Ha pensat a cantar alguna cançó catalana en concert?

No conec encara gaire repertori català, només les *Cinco canciones negras* de Xavier Montsalvatge. Però m'acaba de donar una idea per al concert a Barcelona!

Creu que el futur de l'òpera està en perill?

Jo crec que no. El tenor Giacomo Lauri Volpi va dir als anys vint que l'òpera havia mort i un segle després encara està viva. Jo crec que l'òpera s'està transformant en un altre tipus d'art. La introducció del vídeo hi està influint molt, les projeccions a cinemes també... Ja no es tracta només de cantar, sinó que els llums, l'escena, hi tenen molta importància també. Però crec, veritablement, que hi ha alguns valors de l'òpera que no poden canviar. I la seva pervivència depèn molt també de la capacitat que tingui la gent de transmetre als seus fills el valor d'aquest tipus d'art. Avui dia veure òpera pot no ser molt car. Per Youtube pots trobar amb facilitat òperes enregistrades senceres, gratuïtes. Una entrada per a un estudiant a un concert o a l'òpera pot ser molt barata i només és qüestió de prioritzar si gastar-se els diners en videojocs o fer-ho en cultura. Tothom vol tenir el millor a nivell material, però això està dins de la societat i és funció dels pares prioritzar en l'educació dels fills què és important i què no ho és tant.

El seu marit, Karel Mark Chichon, és director d'orquestra i habitualment fan concerts junts. En quin sentit això l'ajuda en la seva carrera? És difícil combinar les dues carreres amb la vida familiar?

Per descomptat, ens ajudem mútuament, perquè a vegades sóc jo qui el convida a dirigir-me en un concert i així es pot presentar davant una nova audiència, i a vegades és ell qui em permet provar nou repertori. D'aquesta manera podem passar també temps junts, perquè ell sap de seguida com està la meva veu quan em llevo i si tenim concert em pot ajudar i no cal que jo viatgi amb tanta antelació als llocs on hi ha concert i puc passar més temps a casa amb la nostra filla. Realment no és fàcil combinar carrera i família, perquè m'agrada dedicar-me al cent per cent a allò que faig, sigui un concert, una entrevista o una estona amb la meva filla. Per tant, cal esforçar-se, però crec que això és el mateix que ha de fer qualsevol mare que treballa. L'únic és que jo m'he d'organitzar amb temps...

Què és la música, per a vostè?

Depèn molt del meu estat emocional. A vegades és un consol, a vegades és l'energia que m'empeny. Altres vegades la música és com una mena d'hipnòtic... Com passa una mica amb la música d'Steve Reich, que divideix la música en partícules, a mi a vegades la música em dilueix els problemes i m'ajuda a concentrar-me. Altres vegades, també m'encanta el silenci que hi ha dins la música.

Quin és el rol que li agradaria cantar algun dia, però sap que no podrà fer mai?

Tosca sense cap dubte; potser algun dia m'atreveixi a cantar-lo en concert... Crec que m'entusiasma perquè és un personatge molt complet i que exigeix molta actuació. He vist moltes "Tosques" i crec que la clau del personatge rau en el moment en què agafa el ganivet per matar Scarpia. Crec que això seria el punt clau si fos directora escènica d'una producció de *Tosca:* com i per què agafa el ganivet? Està calculat o no? Ho planeja amb temps o no? És accidental o no? Perquè aquest moment pot condicionar tota la història. Pot haver-ho planejat només entrar a l'estança, pot haver-lo trobat casualment... És per això que m'interessa tant Tosca, no tant pel fet de ser la "diva". I crec, a més, que la psicologia té molt a veure en la direcció d'escena, que són les dues professions que crec que faria si no fos cantant d'òpera. ♦

ARTICLE

‘Joana d’Arc a la foguera’

L’OBC interpreta aquest oratori d’Arthur Honegger el 17 i 18 de novembre a L’Auditori

per Josep Maria Guix

Acte I. Rouen, matí del 30 de maig de 1431. La plaça del mercat plena de gom a gom. Cap dels assistents mai no podrà oblidar l’actitud de la condemnada. Al bell mig encara fumegen les restes de la foguera que ha acabat amb la vida de la noia i ja hi ha qui se’n penedeix: *“Hem cremat una santa!”* Tan sols vint-i-cinc anys més tard, la Donzella d’Orléans era rehabilitada. Cinc segles després esdevingué patrona nacional de França. Itinerari ben curiós.

Qui va ser el culpable d’aquella mort? Només els jutges inquisidors pressionats pels anglesos que governaven Normandia? Per què el Delfí francès es va mantenir en silenci? Massa qüestions sense resoldre. Potser la societat d’aleshores no podia tolerar la gosadia d’una adolescent abillada com un cavaller. Qui sap si la *tardor medieval* necessitava limitar la presència de Déu en els esdeveniments humans. Hi ha qui afirma que Joana d’Arc sembla un *“personatge inventat pels historiadors per tal de codificar totes les contradiccions de l’Europa de principis del segle XV”*.

La presència del mite s’ha anat estenent fins als nostres dies, en un viatge que arracona els testimonis pictòrics o literaris i emfasitza, en canvi, les caracteritzacions de pel·lícula. Si és cert, com afirma sovint Jordi Llovet, que cada generació necessita una nova traducció dels clàssics –o si es vol, una nova versió cinematogràfica dels mateixos mites–, podrem comprendre el reguitzell de *donzelles* que ens han llegat els darrers cent anys. L’espectador inquiet rememorarà la corprenedora imatge, suplicant i en blanc i negre, de la pel·lícula de Dreyer (*La passion de Jeanne d’Arc*, 1928). Aquells que siguin més grans recordaran la bellesa paradigmàtica, elegantíssima, d’Ingrid Bergman, actriu que interpretà la santa davant de les càmeres un parell de cops en sengles films del 1948 i el 1954 –sota la direcció de Victor Fleming i de Roberto Rossellini, respectivament. Per contra, les noves generacions escolliran les faccions escairades d’una Milla Jovovich andrògina i molt bel·ligerant (*Jeanne d’Arc*, 1999).

Acte II

París, 1934. Sopar d’alta societat. Copes i coberts dringuen com a rerefons d’una veritable polifonia de converses paral·leles. L’amfitriona s’apropa a un convidat d’uns quaranta anys amb una proposta molt més agosarada que les que ja li havia fet anys enrere. Ella, Ida Rubinstein, la gran estrella dels Ballets Russos, desitja protagonitzar un espectacle al voltant de Joana d’Arc. Arthur Honegger, escollit per compondre’n la música, accepta el repte. Però cal, a més a més, un text adequat per a l’ocasió. La tasca recaurà en Paul Claudel, el qual, malgrat les reticències inicials –no veu com integrar un personatge històric en un marc de ficció–, concep la idea durant un viatge amb tren i escriu un *libretto* impecable. Un any més tard l’obra està enllestida i el mateix Honegger treu importància a la seva tasca: *“No diria que n’he estat el compositor, sinó més aviat un col·laborador de Claudel.”* A la fi, el maig de 1938 l’obra s’estrena a Suïssa sota la batuta de Paul Sacher i la ballarina russa n’interpreta el paper principal.

Temps després, mentre el món s’endinsava en la foscor d’un conflicte bèl·lic a gran escala, *Joana d’Arc a la foguera* es va anar representant en diversos indrets de la França lliure i va servir per reforçar l’esperit d’un poble enfrontat a l’enemic de fora, igual com ho havia fet durant l’edat mitjana.

Ara, immersos de ple en un període d’incertesa similar als anys en què va ser estrenada l’obra i amb l’avinentesa del sisè centenari del naixement de la santa, arriba a l’Auditori de Barcelona aquesta música, creació singular d’un compositor poc freqüentat a les nostres sales de concerts. *Jeanne d’Arc au bûcher*, obra gegantina, molt peculiar pels efectius que empra, farcida de dificultats interpretatives i amb una complicada adscripció a un gènere concret, ha esdevingut la peça de referència de l’autor –amb permís de l’homenatge que va retre a la locomotora de vapor, la famosa *Pacific 241*.

Acte III

Oratori dramàtic, teatre musical, obra simfonicocoral? Tot hi sembla tenir cabuda, en aquest enorme fresc històric. La veritat és que la composició agafa en préstec un seguit d’elements d’àmbits –formals i estilístics– molt dissímils. S’hi troben referències purament teatrals

L'actriu francesa Marion Cotillard (Edith Piaf al film *La môme*, que va rebre un Oscar a la millor actriu per aquest paper) serà la Joana d'Arc d'aquesta versió de Honegger

–diàlegs recitats– i també passatges que actuen com a música incidental o moments que s'adeqüen a l'univers de la gran òpera. Però potser és en la tècnica adoptada en cada ocasió quan resulta més òbvia aquesta tendència a l'eclecticisme: de la atonalitat al jazz, de la paròdia del cant gregorià a les reminiscències del contrapunt barroc. Novetat i tradició, doncs, en una convivència natural, coherent, no gens traumàtica.

Potser caldria considerar aquesta partitura com una mena de banda sonora d'un film encara inexistent –la pel·lícula de Rossellini a partir del text de Claudel va venir més tard– o, si es vol, com a producció radiofònica –Honegger en compongué unes quantes a partir del 1940. Perquè, certament, el poder suggerent de la música i de les paraules suposa una visualització de fets i sensacions que sembla remetre a una època passada, en la qual l'espectador restava amatent al costat de l'aparell de ràdio, mentre imaginava detalladament la narració. I és en aquest sentit que s'entenen també els canvis sobtats d'estil i les transicions entre escenes: el muntatge musical resta influït pel muntatge cinematogràfic o radiofònic, i els recursos tècnics apareixen sempre subordinats a la finalitat expressiva. No és difícil comprendre'n les raons en un compositor que ja havia treballat en les bandes sonores de més d'una quarantena de llargmetratges. Tampoc no era el primer cop que el músic francosuís s'atansava a composicions corals d'alta volada –*El rei David* (1921), *Judith* (1925), *Antígona* (1927). Ofici i eficàcia al servei del relat, doncs. Per això també la plantilla orquestral assimila nous instruments –ones martenot i saxos, un tret molt francès, val a dir-ho– i el cor utilitza tècniques encara inhabituals –del xiuxiueig al crit– en la data de l'estrena.

Acte IV

El conjunt s'articula en una dotzena de números bastits a partir de *flash-backs* molt cinematogràfics. El pròleg amb què s'enceta l'obra –afegit l'any 1944– ja dibuixa un recorregut concentrat i heterogeni, que condueix des de la negror inicial –*"Ténèbres! Ténèbres!"*, mormora el cor al principi– fins a lleus moments d'exaltació efectista, sense defugir passatges jogassers i altres de factura neoclàssica. És un resum perfecte de l'obra. Les parts que segueixen estan plenes de sorpreses, com ara l'ús de les ones martenot amb què arrenca la primera escena –sonoritats electròniques esfereïdores que imiten un gos planyívol– o el so d'uns metalls punyents que recreen una atmosfera digna dels films de terror de la productora Hammer. També el cor angelical que segueix sembla conduir de nou al món del cinema: no puc evitar establir certs paral·lelismes amb la música que Georges Auric –membre també de l'anomenat Grup del Sis, igual que Honegger– va compondre per a *La Belle et la Bête* (1946) de Cocteau.

Caldria parlar, alhora, de la paròdia amb què és descrit el tribunal inquisidor integrat per bèsties –el jutge és un porc!– o del *divertimento* que suposa la representació del joc de cartes per tal d'explicar el paper de la política reial. I no hauríem de deixar de banda, tampoc, els passatges màgics, indolents –el cor d'infants– i èpics presents en la composició. Però no podem allargar més aquestes línies.

Acte V

El segle XX ens ha llegat algunes músiques que responen a característiques anàlogues: obres de concert que empren solistes, cor i orquestra, i aprofiten l'herència de la tradició per guiar-nos cap a nous territoris, sempre amb formes d'expressió que s'ajusten a l'esperit del seu temps. De *Le martyre de Saint Sébastien* (1911) de Debussy a l'*A child of our time* (1941) de Michael Tippett, de l'*Oedipus Rex* (1927) d'Stravinsky a la *Passió segons sant Lluc* (1968) de Krzysztof Penderecki, la història de la música ha anat incorporant ingredients a la cuina de la composició amb aquestes obres de grans dimensions. Però el desig ha continuat sent el mateix de sempre: *moure els afectes* dels oients a través de la combinació de paraula i música. I podem assegurar que la Joana d'Arc concebuda pel tàndem Honegger-Claudel supera la prova amb nota. No us la perdeu. ♦

ENTREVISTA

René Jacobs

A la recerca de la modernitat en el so original

PER MERCEDES CONDE PONS

El contratenor, director i pedagog René Jacobs és considerat avui dia un dels referents en la recuperació del repertori "antic" i clàssic amb criteris històrics. Els seus darrers enregistraments per a Harmonia Mundi de la trilogia Mozart-Da Ponte (*Le nozze di Figaro, Così fan tutte* i *Don Giovanni*) i sobretot de *La flauta màgica* de Mozart-Schikaneder han revolucionat els darrers anys l'univers sonor del Classicisme, tot descobrint a l'afeccionat i l'expert una nova forma d'acostar-se al repertori del segle XVIII. Paral·lelament al seu idil·li mozartià –acaba de sortir al mercat *La finta giardiniera*, novament amb la Freiburger Barockorchester i el protagonisme vocal de Sophie Karthäuser–, Jacobs du a terme una important tasca de recuperació d'òperes de G. F. Händel –la recent *Agrippina* n'és un bon exemple– i d'altres obres encara menys conegudes, com *Les set últimes paraules de Crist a la creu* de G. B. Pergolesi que sortirà properament al mercat. Això sí, no oblida revisar altres *hits* de la música antiga com la *Passió segons sant Mateu* de J. S. Bach, que va enregistrar l'estiu passat i que, de ben segur, revolucionarà el mercat discogràfic ben aviat.

René Jacobs mostrarà al públic del Palau de la Música Catalana el proper 23 de novembre la seva particular versió de *La flauta màgica* de W. A. Mozart. Una versió actualitzada d'un *"clàssic entre els clàssics"*, que se cenyeix amb fidelitat a les condicions tècniques i d'estil de l'època, així com a les anotacions originals del llibretista, Emanuel Schikaneder, que fins ara havien passat desapercebudes dels investigadors. Un so renovat per a una òpera fascinant que es presenta dins el cicle Palau 100 en versió de concert però "dramatitzada" –en paraules del mateix director belga– amb unes formacions d'excepció, l'Akademie für Alte Musik Berlin i el RIAS Kammerchor.

Des de la joventut ha conciliat la seva faceta de músic –ja sigui com a contratenor o com a director d'orquestra– amb la de professor. Pot considerar una de les dues facetes sense l'altra?

He ensenyat molt durant la meva vida a l'Schola Cantorum Basiliensis i he après a reflexionar sobre el que jo faig com a músic, sobre la tècnica de cant i els problemes d'estil..., però sobretot, per a mi, ensenyar ha estat sempre una cosa molt natural. Cal explicar les coses, però l'ensenyament ha de ser molt viu; un no es pot limitar només a explicar, sinó que cal també practicar. Jo acompanyo sovint els meus alumnes en concert, fet que m'ha permès poder acompanyar els cantants de les òperes que dirigeixo. En definitiva, totes dues facetes van de bracet perquè com a director d'orquestra un sempre està, d'alguna manera, ensenyant i ha de tenir desenvolupada aquesta faceta més o menys pedagògica.

Vostè és un músic força eclèctic. Què és el que més li interessa, revisar obres ja conegudes o investigar i descobrir nou repertori?

Totes dues opcions m'agraden. M'entusiasma descobrir obres desconegudes i, precisament per això, quan faig obres molt conegudes com *La flauta màgica*, jo sóc el primer que procuro redescobrir aquestes obres com si em fossin desconegudes. Acostumo a combinar totes dues opcions. Aquest estiu vaig enregistrar les *Set darreres paraules de Crist a la creu* de Giovanni Battista Pergolesi –que és totalment desconeguda– i després hem enregistrat una nova versió de la *Passió segons sant Mateu* de Bach, que és arxiconeguda.

Què ha aportat la formació i dedicació com a contratenor a la seva tasca com a director i professor?

La meva formació inicial és la de cantant, però aquesta formació m'aporta molt com a director d'orquestra, perquè jo sóc sobretot director d'òpera; sempre treballo amb cantants i he de procurar comprendre'ls, saber explotar allò que fan bé i camuflar allò que no fan tan bé. En el treball amb l'orquestra també és important conèixer la tècnica de cant, perquè en òpera fa falta respirar amb l'orquestra. Perquè cantar, en definitiva, és l'art de respirar. Però l'aire s'ha de conduir, frasejar, imaginar, ha de fer cantar les frases.

Què és el que vostè busca en les veus que escull per a òperes com les de Händel i Mozart que ha enregistrat darrerament?

És evident que no es pot fer Händel ni Mozart amb veus que no són belles; un busca timbres rics i sensuals. Però amb

Philippe Matsas

una veu bonica no n'hi ha prou, perquè la veu bonica és només el material, és com un Stradivarius. Si un violinista toca un Stradivarius, però no té tècnica ni idees pròpies, no n'hi ha prou. Jo busco cantants sensibles, intel·ligents, que estiguin atents al sentit amagat darrere la paraula i veus flexibles, també, perquè amb Händel han de poder fer *colorature* perfectes. I, finalment, cantants que no sàpiguen ser només solistes, sinó també cantants de conjunt, sobretot en Mozart. Aquestes característiques, de fet, són vàlides per a la música del segle XVII i fins el *bel canto* del segle XIX. Amb Wagner, però, ja es busca un altre tipus de cantant.

Li interessa la música de Wagner?

No. Wagner a mi no m'interessa gens. El conec i tinc un gran respecte per la seva música, però detesto Wagner com a ésser humà. A mi m'interessen els compositors com a éssers complets i Wagner va escriure molta música sublim però també va escriure llibres on diu coses horribles, pensaments antisemites sobre altres compositors jueus, com Mendelssohn, de qui deia que no tenia cap originalitat perquè els jueus no fan una altra cosa que imitar... Amb això no vull dir que no m'interessi cap compositor alemany, perquè jo adoro Mahler i Brahms...

Pensa que en el futur farà alguna obra d'aquests compositors que ha esmentat?

Un rèquiem alemany de Brahms sí que es troba entre les coses que m'agradaria fer. Tinc pensat avançar-hi al llarg del segle XIX. Ja ho vaig fer fa un temps amb Rossini i properament faré la meva primera òpera alemanya, el *Fidelio* de Beethoven, en versió de concert. Mahler, en canvi, no penso dirigir-lo, però l'estimo com a personalitat sencera, en comparació amb el que em passa amb Wagner, que em deixa fred.

Els seus darrers enregistraments de les òperes de Mozart s'han convertit en una revolució en el món musical, pel seu atreviment en la selecció de les veus i també per la frescor de la seva lectura i l'aproximació a allò que devia ser el so original de l'època de Mozart. Què hi busca, en aquestes versions?

El so original per si mateix no és el que més m'interessa, però sí que treballo amb orquestres d'instruments d'època per arribar a aquest so. El que més m'interessa, en realitat, és la modernitat d'aquestes òperes en la seva època contemporània. A l'època de Mozart hi havia molta gent que pensava que *El barber de Sevilla* de Paisiello era molt més bonic que no les òperes

René Jacobs oferirà en anys consecutius les quatre òperes fonamentals del geni de Salzburg, al Palau de la Música Catalana. El projecte comença enguany amb *La flauta màgica* i seguirà el 2013, 2014 i 2015 amb *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* i *Don Giovanni*, respectivament, dins el cicle Palau 100.

de Mozart, perquè en Mozart hi havia massa notes. Mozart era l'avantguarda, per als vienesos. Quan un fa aquestes òperes amb instruments d'època pot fer ressorgir aquest caràcter d'avantguarda, perquè es pot arribar just al límit del que els instruments podien donar a l'època; els músics han de permetre aquest risc i la música així es converteix en més perillosa i, per tant, molt més viva i moderna. No és només amb les posades en escena que es pot ser modern! Això pot ajudar-hi, però si l'aproximació musical és convencional, no renovarem. Jo paro molta atenció a tot l'espectre sonor: l'estil, els sons que sonaven i es tocaven a l'època però que no estan escrits amb notes, la manera d'acompanyar els recitatius, la improvisació a què estaven acostumats els cantants... El més important per a mi és fer les òperes com les havien concebut els seus autors. L'autor, en el cas de les òperes de Mozart, no és només ell, sinó també el llibretista, Da Ponte en el cas de la trilogia, o Schikaneder en el cas de *La flauta màgica*. Normalment els directors d'escena creuen entendre i conèixer molt bé el personatge de Don Giovanni, però els matisos i tot allò que s'amaga darrere de les paraules ens porten a un Don Giovanni més modern que el que el director d'escena més modern hagués pogut imaginar. A mi m'agrada molt fer òperes en versió de concert, però els espectadors que vagin al concert de Barcelona ja ho veuran que no és ben bé una versió de concert. Els cantants també actuaran, perquè es farà una posada en escena al voltant de l'orquestra perquè es pugui seguir bé el drama.

Vostè dóna tanta importància al llibret com a la música d'una òpera. Quina és la idea global de *La flauta màgica*?

El més important segons el meu parer és que *La flauta màgica* va ser feta per a un públic popular, per a gent que volia riure amb totes les escenes còmiques com les de Papageno. Però tot això és només una façana. Darrere d'aquesta imatge hi ha el retrat d'una època en què predominava encara el pes de l'aristocràcia i el clero, però també la maçoneria. Un no pot comprendre l'òpera si no s'interessa per això. Mozart era un home que creia en Déu, com Liszt o Haydn, però no creia en l'Església. Ell estava contra l'Església catòlica, com el seu pare, perquè no podia entendre i acceptar una religió que estava explotada pels polítics i gent amb poder. Aquest és justament el tema de *La flauta màgica*. Aquí es presenta una religió que no es basa sobre un Déu que es revela sinó

Kristof Fischer

L'Akademie für Alte Musik Berlin, juntament amb el RIAS Kammerchor i els solistes vocals, dirigits per René Jacobs, oferirà el 23 de novembre al Palau de la Música una versió genuïna, en concert, de *La flauta màgica* de Mozart

sobre la humanitat. Hi ha un moment en què el cor ho canta, i diu que a la terra es pot trobar el cel i és responsabilitat de l'home de realitzar-ho. Mozart creia molt en això i no hi ha cap posada en escena que parli mai d'això. Naturalment, hi ha un costat molt espectacular que a tothom li agrada de mostrar, però no és una òpera que es pugui mostrar visualment en totes les seves dimensions, perquè si s'intenta es converteix en un espectacle de circ i les idees desapareixen. És per això que a mi m'agrada poder-la fer en concert, però com si fos una peça radiofònica en què el públic escolta també els efectes que es produeixen a l'escena, perquè, de fet, en el llibret de Schikaneder hi ha molts sorolls escrits que hem volgut recuperar perquè normalment no es toquen.

Des del punt de vista musicològic, la introducció de sons artificials que busquen produir un efecte de la natura, no és pas una transgressió a la música? Creu que Mozart hi estaria d'acord?

No ho podem saber cert del tot, però tot això que es reprodueix a la gravació són indicacions del llibret original, de Schikaneder. En la primera entrada de la Reina de la Nit, Schikaneder diu que *"se sent un acord dissonant que fa por"* i Mozart no ho compon, això! L'orquestra, però, pot tocar això sense que ho hagi escrit el compositor. Jo crec que això és ser fidel a l'obra.

Pensa que un enregistrament en estudi pot deixar testimoniatge de l'essència d'una obra? Prefereix l'estudi o les interpretacions del directe?

M'agrada molt enregistrar en estudi. Perquè en directe evidentment un pot tenir l'espectacle viu que és capturat pel so, però es fan coses que són contraproduents per al so. En l'òpera molt sovint se sacrifica el so per allò visual de l'espectacle. Quan un és a l'estudi, no hi ha espectacle. Es fa espectacle amb el so.

Què significa la música, per a vostè?

La música és un regal, molt bonic, de Déu. Encara que un no cregui en Déu, quan sent una música bella, comença a creure-hi.

Vostè, doncs, creu en Déu?

Sí, evidentment, perquè tinc la música. ♦

Intèrprets Catalans

Temporada 2012 — 2013

Dijous, 29 de novembre de 2012
20.30 h — Petit Palau

Qvixote Quartet

Dani Cubero, violí
Maria Sanz, violí
Mariona Oliu, viola
Amat Santacana, violoncel

P. Santamant: *Quartet en Mi bemoll major*
M. Ravel: *Quartet en Fa major*
R. Schumann: *Quartet en La menor, op. 41, núm. 1*

Preu: 11 euros

Dilluns, 14 de gener de 2013
20.30 h — Petit Palau

José Menor, *piano*

L. van Beethoven: *Sonata, op. 111*
J. Guinjoan: *Fondo* (1979)
J. Guinjoan: *Verbum* (2003)
J. Guinjoan: *Tres petites peces* (1965)
Gounod-Liszt: *Vals de Faust*

Preu: 11 euros

VENDA D'ENTRADES:
Palau de la Música Catalana
Telèfon: 902 442 882
A/e: taquilles@palaumusica.cat

Djous, 21 de març de 2013
20.30 h — Petit Palau

Claret Piano Quartet

Gerard Claret, violí
Lluís Claret, violoncel
Cristian Ifrim, violoncel
Maruxa Llorente, piano

G. Mahler: *Quartet en La menor*
R. Strauss: *Arabischer Tanz*
R. Strauss: *Liebeslied*
J. Guinjoan: *Self-paràfrasi*
J. Brahms: *Quartet amb piano núm.1, op. 25*

Preu: 11 euros

Dimecres, 24 d'abril de 2013
20.30 h — Petit Palau

Miquel Farré, *piano*

G. Fauré: *Nocturn núm. 4*
C. Franck: *Preludi, coral i fuga*
F. Mompou: *Cançons i danses* (integral)

Preu: 11 euros

Dilluns, 13 de maig de 2013
20.30 h — Sala de Concerts

Jordi Savall, *viola de gamba*

La viola de gamba a la cort i a l'exili
Músiques de *M. Marais, Mr. de Sainte-Colombe, J. S. Bach, T. Hume, A. Ferrabosco, T. Ford* i tradicionals cèltiques d'Irlanda i del Nou Món.
(Concert dins del XXXV Festival de Música Antiga de Barcelona).

Preu: 22 a 34 euros

PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

Capella de Ministrers

VINT-I-CINC ANYS RECUPERANT PATRIMONI MUSICAL IBÈRIC

PER ALBERT TORRENS

Ivo Rovira/Ana Ponce

Que els últims anys l'interès per la música antiga hagi anat a l'alça és sens dubte una bona notícia i és precisament per això que no hem d'oblidar que aquesta història d'èxit rau en bona mesura en la tasca d'alguns pioners en el gènere que ara ja acumulen anys de trajectòria, com és el cas del primer quart de segle de camí i de dedicació que celebra enguany la Capella de Ministrers.

"Evidentment, no abordem el repertori de la mateixa manera ara que ho fèiem fa vint-i-cinc anys, perquè l'experiència fa que els paràmetres puguin canviar", explica Carles Magraner (a la foto), membre fundador i director del grup, a propòsit d'aquest aniversari. I és que els més matiners, com ell, a desenterrar de l'oblit partitures anteriors al segle XVIII solen trobar-se, en la majoria dels casos, davant la necessitat d'afrontar una tasca afegida a la mera interpretació: la reproducció, tan fidel com sigui possible, del mateix tipus de so per al qual aquestes músiques van ser concebudes.

El procés passa, lògicament, per una primera etapa fonamental de documentació exhaustiva que, segons Magraner, ha de partir de la reflexió prèvia següent: *"El so és irrecuperable i podem, fins i tot, arribar a preguntar-nos si val la pena intentar fer-ho, perquè hi ha unes circumstàncies que només el farien vàlid en el moment i la situació en què es va crear. Només així el podríem entendre o podria crear-nos una certa emoció."*

Superat aquest primer estadi, la interpretació de música antiga, com la del repertori de qualsevol temps, ofereix un ampli terreny perquè els músics puguin deixar-s'hi anar: *"En les interpretacions de la Capella, jo considero que hi aportem tècnica i documentació, a més –lògicament– de la creativitat que et permet la música antiga, que no és lliure sinó que està al servei de com fem la música avui dia i fins i tot de la capacitat de sorprendre el públic que aquesta tenia en el passat"*, afegeix Carles Magraner.

Llibres discos

Si és cert que, tal com explica el director de la Capella de Ministrers, la seva manera d'enfocar la feina ha canviat al llarg d'aquests vint-i-cinc anys, no ho és menys que també s'ha transformat la manera com els seus resultats s'han donat a conèixer al públic. Des dels inicis, la Capella ha aportat el seu coneixement al mercat en forma d'enregistrament discogràfic, però *"des de fa deu o dotze anys, cada disc nostre és un concert gravat. Intentem que el ritme del concert, amb les seves tensions i distensions, la mateixa vivència que s'hi experimenta, en definitiva, es pugui traslladar al disc"*, diu Magraner, que afegeix: *"I tot això, acompanyat de la informació que faci entendre el que estàs fent i envoltat d'un continent que ho faci més atractiu."*

Magraner fa referència, evidentment, al llibre disc, un terme que, faltant una denominació més acurada, il·lustra amb prou claredat el format escollit per la Capella de Ministrers –com també ho

han fet altres intèrprets– per presentar els fruits del seu treball. Quan demanem a Carles Magraner el perquè d'aquesta opció, la resposta es fa tan comprensible com previsible: *"L'arribada al llibre disc és un procés. Al principi, els discos, els fas en funció de les teves possibilitats, però aquest món és complex i, per desgràcia, accedir-hi es fa des de l'experiència. Després d'haver passat per diversos estudis i segells i no quedar mai plenament satisfet del resultat global, vam prendre la determinació de voler controlar tot el producte que és el disc, igual que controles un concert."* I és que, des de fa deu anys, els enregistraments de la Capella de Ministrers són produïts per CDM, un segell discogràfic de creació pròpia, que també s'ha encarregat de la reedició de les gravacions anteriors del grup publicades per altres empreses. D'ençà del primer treball dedicat al *Llibre vermell de Montserrat*, de format modest però que ja presentava una línia de treball d'imatge i continguts ben treballats, el conjunt no ha deixat de generar nous llibres discos, convençut que el format és l'adequat: *"Acostar-te a un llibre disc és un gest d'hedonisme absolut en què només la visualització de les imatges que presentes o la lectura dels textos ja fa que et preparis per escoltar una música a la qual, d'una altra manera, no podries accedir"*, assegura Carles Magraner.

Vint-i-cinc anys

Va ser el 1988 quan aquest grup de músics va decidir apostar per un objectiu molt específic: el cultiu de la música espanyola des de l'edat mitjana fins al període preclàssic. Això vol dir que les celebracions del vint-i-cinquè aniversari s'estendran al llarg de tota l'actual temporada artística, encetada ja amb una prèvia excepcional: la presentació d'un llibre disc titulat *Batalla en spagnol* i dedicat a les ensalades de Mateu Fletxa el Vell i Bartomeu Càrceres. A Magraner li agrada destacar que *"en la línia de pluridisciplinarietat que caracteritza la Capella de Ministrers, i que s'estén a altres camps que no són la música, en aquest disc hi ha hagut un col·laborador català: Ferran Adrià"*. Qui vulgui entendre el que hi ha al darrere d'aquestes paraules haurà d'esperar a tenir entre les mans aquest producte, que incorpora un audiovisual i un videoclip i que ha procurat una immensa satisfacció als seus autors.

Els actes commemoratius es complementaran amb concerts –*"el motiu de la nostra existència"*– i una exposició retrospectiva preparada en col·laboració amb la Universitat de València *"plantejada com un cicle vital de quatre etapes en què vinculem la música antiga a l'art contemporani, dos arts molt llunyans en el temps però que moltes vegades s'aproximen per antítesi i que fins i tot tanquen un cercle"*, explica Magraner, que es confessa un apassionat de l'art modern. La mostra, titulada "Música antiga en els solcs de l'art contemporani" i en la qual han participat les artistes Flor Garduño, Isabel Muñoz, Eva Lootz i Carmen Calvo, es pot veure de manera gratuïta fins a l'11 de novembre a la Sala d'Estudi General-La Nau de la Universitat de València. ♦

Ivo Rovira/Ana Ponce

REPORTATGE

Josep Pons

El músic dels grans reptes

per Pere Andreu Jariod

Roda el món i torna al Born. Josep Pons (Puig-reig, 1957) comença una nova etapa en la seva carrera artística a Catalunya, després de gairebé vint anys duent a terme projectes musicals en ciutats com Granada o Madrid. Ja queden lluny aquells inesborrables anys a Barcelona, al capdavant de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Ara torna a la capital catalana per enfrontar-se novament a un repte difícil, la direcció musical del Gran Teatre del Liceu.

Tant a Granada com a Madrid l'empremta deixada per Pons ha estat molt important, i s'espera amb il·lusió que al Liceu s'esdevingui el mateix. La situació, però, és diferent, pel moment extremament delicat que viu el teatre, amb constants retallades de les institucions públiques, la disminució del mecenatge privat, i una plantilla minvada, tant en efectius com en il·lusió. De tot això, Pons n'és conscient: *"Segurament entro al Liceu en el pitjor moment de la història recent. Però tirar endavant és l'única possibilitat"*, deia en la roda de premsa de presentació del seu projecte musical als mitjans de comunicació. El músic català recorda que la situació quan va arribar a Madrid també era complicada. *"M'hi vaig deixar la pell. M'hi vaig ficar en cos i ànima. Arribava a una orquestra que estava en vaga i que tenia mil problemes administratius per resoldre"*, explica.

Pons escull tornar a Catalunya i fer-se càrrec de la direcció musical del Liceu, tot i tenir cinc ofertes sobre la taula, totes de fora de la Península. *"M'estimo el meu país moltíssim. Potser ara és el moment de vessar el que hagi après per aquests mons de Déu. Sí que tinc clar, però, que no hi vinc a passar l'estona, sinó a fer de l'orquestra del teatre una gran orquestra. El Liceu és una institució potentíssima, però l'Orquestra i el Cor també."* En aquest sentit, recorda que *"algunes de les millors orquestres del món són orquestres de fossat: Viena, Dresden, Leipzig..."*.

Canviar per millorar

Al Liceu, li calen canvis profunds, fins i tot estructurals, per aconseguir que l'Orquestra i el Cor ocupin un lloc important en la institució. Josep Pons ho sap i és per això que, després d'un llarg període de reflexió, ha ideat un pla ambiciós. *"El moment que viu el teatre és una bona ocasió per replantejar-se què s'està fent: ho estem fent bé?, què podem millorar?, què convé que canviem? I del que no estem fent, què podem incorporar al nou projecte?, quan?, com?"*. I afegeix que *"aquesta revisió no només ha d'afectar la part musical, sinó tots els àmbits. Les nostres relacions, els nostres protocols de comunicació i actuació. És una oportunitat. Ara la gent hi està disposada, hi ha una sensibilitat"*.

El projecte que Pons ha presentat és *"ambiciós, gran, i està consensuat. Tothom té la il·lusió de posar-hi el màxim perquè es pugui realitzar"*. Passa perquè *"els cossos artístics estables de la casa siguin l'eix vertebrador del teatre"*. És a dir, *"que gaudeixin d'un espai central dins del teatre que fins ara no han tingut. Que se'ls doni una atenció que tampoc no han tingut, i que l'estructura i l'activitat així ho reflecteixin"*. Aquest és per a Pons el propòsit essencial del seu projecte. *"El Cor i l'Orquestra han de ser els pulmons del teatre. Evidentment, la casa es basa en les grans veus i les posades en escena, però els dos grans pilars que subjectin l'edifici han de ser el Cor i l'Orquestra"*, reflexiona el director de Puig-reig.

L'Orquestra Simfònica del Liceu necessita una millora per poder estar al nivell dels grans centres operístics. Perquè hi hagi qualitat en l'Orquestra *"s'ha de tenir una estructura que ho possibiliti. Viena, Dresden, Leipzig, Milà... Totes les orquestres i cors hi són elements centrals, són els pilars bàsics de les seves òperes. Hem de treballar per atreure les millors batutes internacionals al nostre teatre i això només ho farem si tenim una gran orquestra"*.

El disseny teòric del nou projecte musical de Josep Pons al capdavant del Liceu demana un potent departament, el musical, que dirigirà Antoni Pallès, que substitueix Roser Trepat, antiga gerent del teatre que s'ha jubilat. Pallès serà la mà dreta de Pons. La posada en marxa d'aquest departament permetrà *"poder tenir un disseny sobre l'activitat, més enllà de l'òpera. Vetllar per totes les necessitats dels cossos en general i treballar per a la difusió del Cor i de l'Orquestra, tant en concerts com en imatge"*.

Un altre aspecte important i necessari és la millora laboral dels músics. En aquest sentit, hi ha prevista *"la creació d'un nou marc de relacions laborals i artístiques que reconeguin les singularitats del Cor i l'Orquestra i alhora en garanteixin la viabilitat i el creixement"*. Per això *"s'ha de fer un nou conveni que miri cap endavant, un conveni del segle XXI"*. Per part de la Direcció, hi ha un compromís de reposar totes les places vacants, així que la situació ho permeti.

Més enllà del Liceu

L'Orquestra Simfònica del Liceu té com a funció principal l'òpera. *"Aquesta és la nostra raó de ser. No tindríem sentit si no fos per l'òpera"*, diu Pons. *"Però el treball no ha de ser només al fossat. Hi*

Antoni Bofill

"L'Orquestra i el Cor han de ser els pulmons del Liceu". Aquesta és una de les consignes del full de ruta de Josep Pons per al Liceu en els propers anys

ha d'haver un bon treball també en altres aspectes." Per exemple, augmentar l'activitat simfònica *"per construir orquestra i construir cor"*. Concerts al Liceu, al Palau i a L'Auditori.

"El meu objectiu és tenyir de la L del Liceu la geografia de la ciutat i, si és possible, la geografia del país", diu Pons. Un dels primers exemples el tenim en els cinc concerts que faran per Catalunya durant el mes de novembre. A més, tenen una invitació per d'aquí a dos anys per participar al Festival de Granada i treballaran per fer possibles també gires internacionals.

Tot això és el que ha de fer-los guanyar visibilitat: *"Comportarà un creixement en l'autoestima i aquest aspecte en les orquestres és fonamental. Si no tinguéssim aquesta necessitat d'exhibició no estaríem dalt de l'escenari. Faríem una altra feina. Perquè una orquestra funcioni és fonamental tenir aquestes ganes de fer-se veure i hem de facilitar que això sigui així."*

Però no només es treballarà el repertori simfònic, també s'incentivarà la música de cambra dins l'Orquestra, i es crearan grups una mica més grans, petites formacions orquestrals que puguin abordar repertori clàssic, modern o barroc. No volen oblidar-se tampoc dels músics més joves i per això es posaran en marxa dues acadèmies, una d'instrumental i l'altra vocal. Finalment, no es vol deixar de banda la vessant social i educativa i, des de l'orquestra, treballar amb escoles, hospitals, presons o grups d'exclusió social. Molta feina per endavant i molta il·lusió, en aquesta nova etapa de Josep Pons al Liceu, amb el dubte de fins a quin punt la situació actual permetrà aconseguir els diversos objectius. ♦

Un documental recordarà l'etapa a Madrid

Josep Pons va marxar a Madrid l'any 2003, per dirigir-hi l'Orquesta Nacional de España, i s'hi va estar nou anys. Ramon Puchades, director tècnic de l'orquestra en l'etapa de Pons, va encarregar a Igor Cortadellas un documental que reflectís el llegat que el director català deixa després del seu pas per l'orquestra. Aquest nou documental, que es troba en fase de postproducció, també s'aproximarà a la figura de Gustav Mahler i al muntatge d'una obra tan monumental com la seva *Vuitena Simfonia*, i s'endinsarà en el funcionament i la part humana d'una orquestra com la Nacional de España.

Deutsche Grammophon l'editarà tant en Blu-ray com en DVD, conjuntament amb el concert de la *Vuitena Simfonia*, que van enregistrar les càmeres de Televisió Espanyola.

Sobre el documental, que recull moments de la preparació de la simfonia, Igor Cortadellas explica que *"hem enregistrat tots els assajos, a la recerca de plans una mica diferents dels plans a què estem acostumats"*. I afegeix que *"hem intentat jugar una mica per dins de l'orquestra, amb l'ajuda de càmeres molt petites. Això ens ha ajudat a trobar un punt de vista divertit"*.

Josep Pons també aposta per aquest tipus de formats: "*Això és el futur. L'espectador està acostumat a veure concerts, però el que hi ha darrere, tot el treball de preparació, no es coneix i és fascinant. La gent que ve alguna vegada a un assaig es converteix en addicte. Veus la cuina, què és el que es persegueix, on volem arribar, fins on volem anar. Tot això només es veu en aquest treball previ"*, conclou.

ARTICLE

BWV Bicentenari Wagner Verdi

Apunts per al marasme

per Jaume Radigales

A les portes del 2013, es comencen a encarar i a anunciar algunes de les propostes que serviran per commemorar dos aniversaris rodons: els bicentenaris del naixement de Richard Wagner i de Giuseppe Verdi. Aquest article pretén fer propostes que ajudin a fer convergir la comprensió de les obres dels dos compositors.

És clar, estem impacients. A les portes d'un any musicalment (matisem-ho, operísticament) tan rodó com el 2013, ja hem començat a escalfar motors abans de l'1 de gener... i això que Wagner va néixer el mes de maig i Verdi a l'octubre, de manera que quan enviem aquestes línies a Redacció encara falten set mesos per a l'aniversari del primer i més d'un any per al del segon. Aquesta mateixa Revista, però, publicava en el darrer número sengles articles i dossiers que pivotaven a l'entorn de Wagner, amb motiu del cicle bayreuthià al Liceu, un teatre que també s'ha apuntat al carro de fer Pasqua abans de Rams amb això de l'Any Wagner.

De Wagner i de Verdi, se n'ha parlat, se'n parla i se'n parlarà. Oportunismes a banda, i acceptant que n'hi haurà molts (institucionalment, individualment o col·lectivament) que hi voldran fer l'agost, potser val la pena, a les portes del marasme que suposarà el doble bicentenari –al qual afegirem els cent anys del naixement de Benjamin Britten–, donar les claus, a mode d'apunts, del que podria ser la doble celebració. Recalco la forma condicional del verb utilitzat perquè el que s'exposa a continuació no són res més que propostes per fer que el bicentenari, més que separar, uneixi els dos músics, essencials per entendre l'evolució i la consolidació de l'espectacle operístic romàntic.

Vides paral·leles

L'existència de Wagner i de Verdi es va moure en paral·lel, a partir de dues realitats socials, polítiques, musicals i fins i tot religioses que mai no es van trobar però que són essencials per entendre el context històric que van protagonitzar els dos músics. I, com sol passar en les vies paral·leles, mai no es van unir. De fet, mai no es va produir una trobada entre ambdós compositors, malgrat la fantasia elaborada per Franz Werfel en la novel·la *Verdi. Roman der Oper*, que en traducció castellana (Espasa Calpe, 2002) va esdevenir *La novela de la ópera*. El llibre, publicat el 1924, imagina l'estada de Verdi el 1883 durant els darrers dies d'existència de Wagner a la ciutat dels canals. El dia que el músic italià decideix anar a visitar el seu col·lega alemany, l'informen que Wagner acaba de morir: la trobada, per tant, és impossible, perquè tots dos músics pertanyen a realitats aparentment contradictòries. Tant? No, si hi anem a fons.

Efectivament, Verdi i Wagner mai no es van encarar, però van referir-se, veladament i de manera escadussera, l'un a les obres de l'altre. Una petita mostra podria ser el cèlebre *"Triste, triste, triste, Wagner è morto!"* que Verdi va escriure en una carta adreçada a l'editor Giulio Ricordi. Hem de pensar que entre els dos hi havia una admiració latent, molt més evident en Verdi (que es va deixar impregnar pel llenguatge wagnerià en algunes de les seves últimes òperes), però presumiblement també en Wagner, que segurament devia envejar l'acceptació popular del seu col·lega italià.

Tornem, però, als paral·lelismes, que podrien (tornem al condicional) servir per encarar una revisió de l'obra conjunta dels dos músics al llarg de l'oportunitat que ens presentarà el 2013. En primer lloc hi ha la concepció de l'espectacle operístic: Verdi el va fer evolucionar a partir de l'herència belcantista (especialment del melodisme bellinià) i va preparar el camí del verisme. Un engranatge perfecte entre dos segles, tot al contrari de Wagner, de caire clarament trencador, malgrat que la tradició operística d'un Mozart, un Beethoven o especialment un Weber va pesar en la seva trajectòria inicial. Tampoc no s'han d'oblidar les idees teatrals dels dos músics, potser més rellevants en el cas de Wagner i materialitzades a la Festspielhaus de Bayreuth, però no gens negligibles en un home com Verdi, profundament preocupat pels elements de la posada en escena i de la interpretació actoral dels cantants que prenien part en les estrenes de les seves òperes.

La política juga també un paper fona-

mental en l'obra i la biografia de Verdi i de Wagner. El primer com a representant de la nova Itàlia, unificada i despresa del jou de les dominacions austríaca i espanyola, i fins i tot amb el seu propi cognom com a acròstic de la nova monarquia a partir d'allò del "*Vivva V.E.R.D.I.*" (o sigui, Vittorio Emanuele Rè D'Italia). En el cas de Wagner, la política també prenia part de les revolucions de joventut (per exemple a Dresden), però també en la de vegades execrable presa de posició cap a fets latents en plena segona meitat del segle XIX, sense anar més lluny l'antisemitisme, que encara avui desperta no poques i evidents controvèrsies.

Les òperes de Verdi i de Wagner pivoten gairebé sempre a l'entorn de la figura femenina, sovint amb un rerefons redemptor i sacrificial. La qüestió eròtica, molt més evident en Wagner però igualment important en Verdi, pot ser un altre dels elements que podrien posar-se en paral·lel per comparar l'obra dels dos compositors. Així com la religió, que actua com a decorat de fons d'algunes de les òperes de Verdi (o com a caracteritzadora d'alguns personatges, sovint tètrics) i que en Wagner té una dimensió de caire mític, fins i tot tel·lúric, i influenciada per alguns estudis sobre religions orientals, presents a la seva biblioteca de Wahnfried, la residència de Bayreuth.

Evidentment, i en clau estrictament musical, caldrà trobar-hi les convergències i les divergències, i fins i tot la retroalimentació, en matèria orquestral i vocal. El llenguatge wagnerià dista, essencialment, del verdià en un aspecte fonamental: la melodia. Inherent a la música italiana, sembla del tot aliena al Wagner de maduresa. Pel que fa a la vocalitat, seria interessant buscar i trobar igualment aquelles coincidències que ajudin a veure en quina mesura les òperes dels dos compositors van contribuir a l'evolució del gènere a partir del tractament de la veu.

Aquestes són algunes de les claus. N'hi poden haver més, és clar, i serà bo, al llarg del 2013 que ja truca a la porta, revisar aquests conceptes en paral·lel, especialment per demostrar que les coincidències en el tractament temàtic no fan que un músic sigui més gran que l'altre. ♦

Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell

òperacatalunya 25 ANIVERSARI 2012-2013

Tosca
Giacomo Puccini

Intèrprets: Saioa Hernández, Javier Agulló, Ismael Pons, Juan Carlos Esteve, Xavier Aguilar, Jorge Tello, Mª. Arredondo
Cor Amics de l'Òpera de Sabadell i Orquestra Simfònica del Vallès Dtor. Daniel Gil de Tejada
Dtor. d'escena: Carles Ortiz - Escenografia: Jordi Galobart

Sabadell 31 d'octubre, 2 i 4 de novembre - St. Cugat del Vallès 9 de novembre - Viladecans 11 de novembre
Manresa 14 de novembre

Homenatge a la Sarsuela III

Intèrprets: Elisa Vélez, soprano - Carles Cosías, tenor - Carles Daza, barítion
Cor Amics de l'Òpera de Sabadell i Orquestra Simfònica del Vallès Dtor. Daniel Gil de Tejada
Romances, duos, tercets i coro

Sabadell 30 de novembre i 2 de desembre

Nabucco
Giuseppe Verdi

Intèrprets: Ventseslav Anastasov, Eugènia Montenegro, Iván García, Josep Fadó, Laura Vila, Marc Pujol, Carles Ortiz
Cor Amics de l'Òpera de Sabadell Dtor. Daniel Gil de Tejada - Orquestra Simfònica del Vallès Dtor. Rubén Gimeno
Dtor. d'escena: Carles Ortiz - Escenografia: Jordi Galobart

Sabadell 20, 22 i 24 de febrer - Manresa 6 de març - Lleida 8 de març - Granollers 10 de març
Sant Cugat del Vallès 15 de març - Girona 17 de març

La Traviata
Giuseppe Verdi

Intèrprets: Maite Alberola, Antonio Pérez Iranzo, Ismael Pons, Marta Valero, Laura Obradors, Carles Ortiz, Jorge Tello, Juan Carlos Esteve, Jeroboám Tejera
Cor Amics de l'Òpera de Sabadell i Orquestra Simfònica del Vallès Dtor. Daniel Gil de Tejada
Dtor. d'escena: Pau Monterde

Sabadell 24, 26 i 28 d'abril - Reus 30 d'abril - Sant Cugat del Vallès 3 de maig - Vic 5 de maig
Manresa 8 de maig - Viladecans 10 de maig - Granollers 12 de maig

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

Presidenta i Directora Artística: Mirna Lacambra
Informació: Tels. 93 725 67 34 y 93 726 46 17 • E-mail: aaos@aaos.info - www.aaos.info

Patrocinen: Generalitat de Catalunya Departament de Cultura · Fundació BancSabadell · Ajuntament de Sabadell

Col·labora: LA VANGUARDIA

ENTREVISTA

Marc Timón

"El talibanisme musical no m'ha interessat mai"

PER JOSEP BARCONS

En poc temps, Marc Timón (Castelló d'Empúries, 1980) ha passat de jove promesa a *enfant terrible* i a realitat consagrada en el món de la cobla. Des dels seus inicis a la cobla Els Rossinyolets fins a l'actualitat, que és tible solista a la Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona (a més de teclista d'un grup de funk), mai no ha deixat d'escriure per a cobla, tot aportant-hi aires de renovació, amb una orquestració magnífica i un estil clarament reconeixible, ple d'un lirisme conspicu tenyit de les més diverses influències. El seu disc *Intimitats* – aparegut aquest passat estiu amb un format cosmopolita i innovador– recull 24 de les seves premiades sardanes, en les quals fa sonar la cobla com una big band, utilitza sonoritats jazzístiques, o l'acosta a la música disco. Però més enllà de la cobla i de donar sortida als seus interessos literaris, Marc Timón fa temps que s'ha endinsat també en el món de la música de cambra i de la música simfònica. Especialment en la música per a cinema, en què –després d'haver guanyat el Premi Jerry Goldsmith en dues ocasions– comença a sonar ja amb veu pròpia.

El disc *Intimitats* té a la portada una foto de Nova York. És un gest deliberat?

Sí. I algú ho ha interpretat com si renegués de Catalunya. Res més lluny: si l'Empordà és el meu paradís! Però Nova York és un encreuament de cultures. I aquest és el món d'avui. Un món on la cobla beu de tot allò que l'envolta; i on la cobla –com a conjunt de cambra que és– s'ha de poder moure més enllà de qualsevol frontera nacional o estilística. La cobla té a veure, sobretot, amb la música, més enllà del folklore o del catalanisme ranci.

Aquesta sembla que és la línia de la Cobla Sant Jordi, que últimament ha actuat amb Roger Mas i amb el Niño Josele.

Sí. Per això quan vaig tenir la possibilitat de formar part de la Sant Jordi –i tot i que ja estava una mica esgotat de tocar en cobles–, no m'ho vaig pensar dues vegades, perquè la Sant Jordi és una cobla que s'acosta a nous universos sonors. La qual cosa és natural, perquè amb el munt d'*inputs* que hi ha avui dia, t'has de tancar molt per no ser-hi receptiu. A més, cal obrir-se a nous públics. I, de fet, un munt de gent que no s'havia acostat a la cobla, comença a fer-ho.

La permeabilitat i excel·lència de la Sant Jordi ha facilitat l'aparició de noves sonoritats. I tu ets un dels màxims exponents d'aquesta renovació estilística. Com valores la teva aportació?

Suposo que tot compositor somia a poder aportar un granet d'arena a l'evolució dels estils o gèneres musicals. I jo m'he trobat fent-ho, però sense pretendre-ho. Ara bé, més que mèrit meu, això és fruit d'una gran mancança compositiva que hi ha hagut en el món de la cobla, el llenguatge de la qual no havia evolucionat significativament des de Garreta, Lamote, Toldrà i Serra.

Que són probablement els quatre grans noms de la música per a cobla. Creus que no s'ha escrit res rellevant des d'ells?

Crec que la seva aportació no ha estat superada ni en gruix ni en qualitat. Garreta, que va morir fa més de 80 anys, encara continua sent més modern que molts compositors que avui dia escriuen per a cobla, encara que incorporin alguna sonoritat jazzística. I això és per fer-s'ho mirar! Després de les seves aportacions, hi ha hagut un gran buit de prop de 50 anys que, per a mi, es trenca amb l'obra *Variants de color* de Joan Albert Amargós, i amb les noves sonoritats amb què començà a jugar en Jordi Molina als anys noranta.

Però les teves contribucions, fent una *Missa funky* o una sardana disco han anat més lluny encara, en termes de transversalitat estètica.

Pot ser. Però no ha estat un acte conscient ni planificat, sinó que ha estat d'allò més natural, encara que algú hagi considerat que era una gamberrada o una provocació. De fet, quan amb 18 anys tocava amb Els Rossinyolets, vaig sentir que l'alcalde d'un poblet deia: "Qui és el fill de puta que ha escrit aquesta sardana?" Quan li vaig dir que era jo, en comptes de fer-se enrere, encara es va envalentir dient que això destruiria la sardana. També recordo especialment un avi que em deia: "Tu, Timón, tan bon noi com ets, per què les fas, aquestes coses?" Crec que el que destruiria la sardana és deixar-la ancorada en un estil

Què és la música...
per a Marc Timón:
“La música és allò que més pertorba l’ànima quan retorna a ella, tot restituint-li parts de la felicitat perduda”.

que ja no és el d'avui dia.

Aquests comentaris negatius ja queden molt lluny, però. I ara la teva música per a cobla ja no genera tanta controvèrsia.

Ara no tant. Perquè no és el mateix tocar amb Els Rossinyolets que fer-ho amb la Sant Jordi. Tenir el paraigua de la Sant Jordi fa que allò que abans era considerat una simple provocació, ara no sigui mal vist. I que passis de brivall a heroi de la nit al dia. Potser també perquè cada cop hi ha més gent que s'ha apuntat a aquesta manera d'escriure. Però tant ara com abans, la meva manera de fer no pretenia provocar, sinó que surt d'una voluntat autèntica de fer la música que sento i que em ve de gust escriure.

De fet, aquests van ser els teus inicis com a compositor, oi?

Sí. Quan de petit arribava a casa després d'assajar amb la cobla, tenia la sensació que allò que tocàvem no m'acabava d'agradar. I vaig decidir escriure sardanes amb la música que a mi m'agradava.

La primera d'aquestes sardanes, escrita amb 14 anys, apareix al disc sense cap retoc. No és una mica atrevit?

Potser sí. Però té a veure amb la mateixa voluntat del disc, que es titula *Intimitats* precisament per això: perquè m'hi presento tal com sóc. La meva música no surt d'una pràctica alquimista ni gratuïta, sinó de les vivències pròpies. Per això, abans de cada pista hi ha un tall de veu que explica alguna cosa de la sardana i de mi mateix. Jo hauria pagat per saber on eren les *Atzavares i baladres* de Toldrà, o què feia el mestre Blanc amb *La Deixaflaires* (que sabem que era una pagesa amb qui tenia tractes privilegiats) o amb *La noia matinera*...

Aquestes sardanes tenen títols molt noucentistes; i tu, en canvi, has posat títols en anglès.

Sí, i potser també ho faré en castellà. Perquè la llengua, al capdavall, és un codi fins a un cert punt independent de la música. En un món global, a més, un títol en anglès fa que la sardana pugui aparèixer fàcilment en una cerca de Google o YouTube. Però, a banda d'això, també trenca un tòpic: el de la cultureta catalana que es mira el melic i considera que tot allò que sigui català és quelcom intrínsecament bo, per si mateix.

Què creus que pot aportar la cobla a altres músiques? T'ha influït el bagatge coblista a l'hora d'escriure música per a pel·lícules?

Crec que pot aportar-hi color, però –amb la riquesa que té l'orquestra– pretendre recrear-hi les sonoritats de la cobla suposaria un empobriment enorme de la textura i la instrumentació. Jo vinc de la tradició clàssica simfònica. La qual cosa, actualment, suposa un cert problema per a la indústria cinematogràfica, on impera –en termes generals– una altra manera de treballar. S'opta més per unes bandes sonores que no permetin que la música pugi mai a cavall de la imatge.

La teva música, en canvi, és molt lírica i temàtica, i pot tenir una vida gairebé autònoma respecte de la imatge.

Exacte. Això és el que passa també amb grans compositors de bandes sonores com John Williams, Bernard Hermann o Henri Mancini. Però aquesta manera de fer no és la que predomina en aquest moment, en què es busca més la recreació d'ambients, textures, clixés... Això fa que artísticament estiguis absolutament limitat, i que es bandegi la veu pròpia.

Les teves bandes sonores, però, parteixen de la voluntat de mostrar aquesta veu pròpia.

Ho procuro. Perquè crec que, tot i que la música per a cinema lògicament ha d'estar al servei de la imatge, no sols ha de fer la funció d'il·lustrar-la, sinó que ha de transmetre per ella mateixa l'emoció que la imatge genera, aportant-hi informació addicional. I això cal fer-ho amb una veu pròpia. Avui dia sembla que alguns directors tenen por que la música tregui protagonisme a la imatge. Però realment el que fa és enaltir-la. Només cal mirar el cas d'*Star Wars*, en què la música ha tingut una vida paral·lela a la de la pel·lícula, i hi està en perfecta simbiosi. Espero que torni el moment en què es valori novament la veu pròpia en el cinema, que és el que fa que la banda sonora tingui un interès per si mateixa, i sigui realment una

"Crec que el que més em defineix és l'eclecticisme. M'agraden molt el funk i el techno. Però també sóc un fan indiscutible de Ravel i Debussy. I m'agrada tant Mozart com el flamenc."

banda sonora original, basada en el desplegament temàtic i melòdic.

El fet d'haver-te format amb Albert Guinovart t'ha situat en el seguici del seu lema "I love melody"?

Estic força d'acord amb aquest lema, però no en el sentit de la supremacia d'allò melòdic. A mi m'agraden totes les músiques, absolutament totes, si estan ben fetes i són autèntiques. I són autèntiques totes aquelles músiques que qui les fa, se les creu: ja sigui música hiperexperimental o música supertonal i ensucrada.

Les teves obres, però, són eminentment tonals i melòdiques, amb un fort regust postromàntic i impressionista.

Sí. Perquè la melodia és un element fonamental del discurs musical, que no es pot bandejar perquè sí. No pot ser que, perquè hi hagi hagut Mozart, Beethoven o Mahler, ara estiguem condemnats només a fer sorolls. Sóc un admirador de moltes obres de Helmut Lachenmann i d'altres compositors que escriuen en la seva línia. Aquesta és una via que m'agrada, però sense que això signifiqui excloure res. El talibanisme musical no m'ha interessat mai.

Però en un marc tonal, la possibilitat de repetir discursos és un risc. Potser és la por de repetir-se el que ha fet aparèixer aquest talibanisme.

Pot ser. Però és que no passa res per fer allò que ja s'ha fet. Que al segle XVIII ja es mengessin espaguetis no impossibilita que avui en continuem menjant i que ens haguem de posar a menjar rates, que potser també són bones...

Com et definiries, estèticament?

Crec que el que més em defineix és l'eclecticisme. M'agraden molt el funk i el techno. Però també sóc un fan indiscutible de Ravel i Debussy. I m'agrada tant Mozart com el flamenc. Sempre he mirat de fer camí entremig de tants i tan diferents *inputs* musicals, fugint de les etiquetes que tant ens obsessionen com a espècie racional que som. Perquè al final, cada cosa és cada cosa en si, i no hi ha etiquetes que valguin. ♦

Girona
Música

AUDITORI
DE GIRONA

Dimecres 14 de novembre. 21 h

Sala de Cambra. Preu: 28 €

Les Arts Florissants

Paul Agnew, director

Concert únic a Catalunya amb un programa vocal sobre el Quart llibre de madrigals de Monteverdi

2 de desembre. 19 h

El Messies Participatiu

Andrea Marcon, director

16 de desembre. 19 h

Cor i Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

Josep Pons, director

23 de desembre. 19 h

Coral Sant Jordi

Lluís Vila i Casañas, director

Consulteu la nostra programació

www.auditorigirona.org

Tel: 872 08 07 09

Segueix l'Auditori de Girona a:

twitter facebook YouTube

FUNDACIÓ
AUDITORI PALAU DE CONGRESSOS
GIRONA

COMPÀS LLIURE

Ecos de l'estiu

Quan el discurs econòmic s'apodera del discurs de l'activitat musical

PER XAVIER CESTER

Els responsables de buscar solucions als problemes de la societat –és a dir, els responsables polítics de les diverses administracions– sembla que a vegades prefereixen posar pals a les rodes i fer la guitza tant com poden, i tornar més feixuc el camí dels soferts administrats.

Les entitats que organitzen activitats musicals no estan lliures d'aquest fenomen. Als efectes persistents d'una crisi econòmica de la qual encara no es veu el final, s'hi suma l'efecte perniciós, si bé de quantificació difícil a hores d'ara, de la pujada de l'IVA de les entrades dels concerts i les representacions. Ben mirat, encara més que el mal econòmic, el que fa feredat és la ideologia subjacent en aquest increment, tot denotant un menyspreu absolut al valor de la cultura, reduïda al nivell de mer entreteniment segons un inefable responsable de la hisenda espanyola.

Tot es conjura en contra de la butxaca de l'aficionat que compra la seva entrada, mentre que els responsables d'orquestres i temporades veuen com el coixí dels pressupostos públics de cultura es redueix a proporcions lil·liputenques i la tan anunciada llei de mecenatge encara està envoltada de nebulosa (i caldrà veure si al final és la panacea que molts esperen). La resposta de les diverses entitats musicals a la brutal pujada de 13 punts de l'IVA ha estat diversa: des dels que aplicaran la mesura gradualment a partir del gener del 2013, com Ibercamera, fins als que van fer una campanya llampec i de durada limitada de descomptes del 50% en el preu de les localitats, com L'Auditori, passant pels que van aplicar l'increment des del primer dia tot ampliant el període de venda d'abonaments sense afectació del nou IVA, com el Gran Teatre del Liceu. Les mesures de L'Auditori i el Liceu semblen un estímul d'urgència per animar unes vendes que no és forassenyat imaginar que són més baixes que en anys anteriors, però el panorama de munts de butaques buides és certament esfereïdor.

Cal reconèixer que és ben trist veure com el discurs econòmic, de comptabilitat pura i dura, s'està ensenyorint dels comentaris sobre l'activitat musical, i des d'aquí faig el *mea culpa* que correspongui. Tampoc no és sa recrear-se en un discurs negatiu que no porta enlloc si no serveix per corregir errors. Per sort, mirant al passat recent, els festivals d'estiu de Catalunya, a més de bones xifres d'ocupació (aquest any s'han salvat de l'IVA al 21%), poden fer valer un balanç artístic satisfactori. Fent-ne un resum ràpid, hi trobem: recuperació de patrimoni –l'obra pianística de Pau Casals al Vendrell, el concert de La Xàntria a Torroella de Montgrí–, presència d'artistes, consolidats i ascendents, del país –Albert Guinovart a Peralada, Anna Alàs a Torroella–, actuacions de pesos pesants internacionals –Zubin Mehta a la Porta Ferrada, Jonas Kaufmann a Peralada, Anne-Sofie von Otter, Viktoria Mullova i Il Giardino Armonico a Torroella–, gran repertori convivint amb una aposta arriscada i digna de lloa per la creació actual –*Il trovatore* i *Don Giovanni* al mateix cartell de Peralada que *Java Suite*, la tercera òpera d'Agustí Charles i Marc Rosich–, i, com sempre, la col·lecció de *delicatessen* de la Schubertíada a Vilabertran, amb la integral dels quartets de Schubert a càrrec dels Casals com un dels punts forts no ja de l'estiu, sinó de tot l'any musical.

Un dels protagonistes dels festivals catalans, Jonas Kaufmann, va tenir encara més presència a Salzburg, on va participar en sengles muntatges de *Carmen* i *Ariadne auf Naxos*. El primer any d'Alexander Pereira com a intendent del certamen austríac s'ha saldat amb xifres que, comparades amb les catalanes, són d'una altra galàxia i maregen de valent: 279.000 espectadors i uns 28,2 milions d'ingressos per venda d'entrades, tot plegat per a un programa ampliat amb una *Ouverture spirituelle*, una sèrie de concerts que han perdut una mica de pistonada respecte de la inventiva programadora que va exhibir-hi els últims anys Markus Hinterhäuser, i un cartell operístic que no tenia recança a unir ganxos mediàtics d'impacte assegurat (*La bohème* amb Anna Netrebko i Piotr Beczala) amb un dels títols més durs del segle XX (*Die Soldaten* de Zimmermann), preludi de la política decidida per Pereira d'estrenar cada any una òpera, una línia més lògica que la seva voluntat confessa de no reposar cap producció. Bé, "o ara o mai" pot ser també un ganxo per a la taquilla.

Per Salzburg, no cal dir-ho, passen molts dels pesos pesants de la música clàssica mundial. En una entrevista a «La Vanguardia» prèvia al seu concert a Peralada, Kaufmann recomanava que, davant la situació complicada que viu l'Estat, no es cancel·lessin els contractes ja firmats, s'intentés pagar-los com es pogués, i que en el futur seria millor renunciar als grans noms sense perdre qualitat. Sobre si les xifres que cobren aquests grans noms són lògiques o no, o si en els anys de vaques grasses alguns en van sortir més beneficiats, a l'entrevista no en diu res.

Una vida musical autàrquica, centrada només en els intèrprets propis, no és

Festival Porta Ferrada

Zubin Mehta, al capdavant de l'Orquestra Filharmònica d'Israel, va ser una de les grans figures internacionals del 50è Festival de la Porta Ferrada de Sant Feliu de Guíxols

una perspectiva desitjable en absolut. La música necessita diàleg, emmirallament i coneixement d'altres realitats, d'altres pràctiques que, a més d'oferir més varietat al melòman local, permet millorar als músics del país amb ganes d'aprendre. Fins i tot a les capitals amb més d'un teatre d'òpera i diverses formacions orquestrals de primera línia és necessària la visita regular de bons intèrprets d'altres contrades. El risc resideix quan es té complex d'inferioritat o, fins i tot, certes dosis d'autoodi, alimentat per la comparació directa amb l'estrella forana.

Superats els festivals d'estiu, la temporada va començar amb l'impacte fenomenal de la visita del Festival de Bayreuth al Liceu. No és cap exageració dir que tots els espectadors van quedar esbalaïts per la qualitat de l'orquestra i el cor del festival fundat per Richard Wagner. Esperem que el resultat econòmic d'aquesta costosa operació no ens deixi esbalaïts, perquè la venda d'entrades, una de les variables de l'equació, va fluixejar en alguna funció, i el ressò generat per unes actuacions úniques (Bayreuth no surt pas de casa cada dia) ha estat inferior al desitjable, tot posant en evidència la política apàtica de comunicació i màrqueting de la Direcció del Liceu. Això no justifica que el verinós Norman Lebrecht caigués en l'afirmació demagògica i barroera de dir que Catalunya es gastava un dineral en Bayreuth alhora que demanava el rescat financer a l'Estat, tot amanint la mala bava amb desinformació en escriure que l'afició wagneriana al Liceu va néixer durant el franquisme. Potser vol ser tertúlia d'Intereconomía.

Més preocupant que les bajanades de Lebrecht és el comentari sentit en moltes boques assenyades sobre com, després de Bayreuth, l'aterratge en la realitat quotidiana de la temporada amb *La forza del destino* seria traumàtic. Dit amb altres paraules, passaríem del setè cel al purgatori. Seria il·lús pretendre que vivim al millor dels mons possibles, tot i així, i sobretot en moments com l'actual, és millor bandejar la sensació que no tenim res a fer i pensar en positiu, que existeix un potencial que no es pot menystenir gens i que convé cuidar i alimentar. Sempre que no hi hagi ningú que posi pals a les rodes. ♦

Cor de Cambra del Palau de la Música. *2012—2013*

PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

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

Preu: 13 euros

Madrigals de Brudieu i Monteverdi
R. Schumann: *Arabeske, op. 18*
F. Mendelssohn*: Sechs Lieder, op. 48*
J. Brahms: *Zwei Quartette, op. 112*
M. Ravel: *Menuet antique*
I. Pizzetti: *Due composizzioni corali*
C. Debussy: *Trois Chansons*

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

TALENTS D'AVUI

David Hernández
Entre l'oratori i el Lied

PER MERCEDES CONDE PONS

La veu de David Hernández no respon al prototipus de timbre que habitualment s'associa a les veus mediterrànies d'altres predecessors catalans en el mateix registre de tenor. Tanmateix, la calidesa mediterrània en l'expressió conjuga perfectament amb un timbre més afí al repertori barroc, clàssic i del primer romanticisme. La seva veu, per tant, se sent especialment còmoda en Bach, Händel, Mozart i Schumann, en la línia prototípica dels tenors alemanys i anglesos especialistes en oratori i lied. Una característica poc comuna, com dèiem, en les veus masculines de la nostra terra, fet que dota les seves actuacions d'una versatilitat i un tret distintiu molt apreciat.

Nascut a Barcelona i format a l'Escolania de Montserrat i l'Escola Superior de Música de Catalunya, realitzà un màster en interpretació a Ginebra, amb Danielle Borst i Philippe Huttenlocher. La seva és una carrera progressiva i que avança dia rere dia amb molta consciència del treball constant. És per això que una part de la seva activitat musical està enfocada a l'ensenyament, com a professor de cant a l'Escola Coral de l'Orfeó Català, mentre que l'altra es divideix entre les seves col·laboracions habituals amb cors professionals de prestigi com el Collegium Vocale Gent –de Philippe Herreweghe–, La Capella Reial de Catalunya –de Jordi Savall– o l'Ensemble Elyma –de Gabriel Garrido– i la seva carrera com a solista.

En aquest terreny, David Hernández ja ha enregistrat diverses òperes per a segells com Sony, K617, tant com per a Radio France o IBS Classical. Recentment acaba d'enregistrar el seu primer CD en solitari amb un recull d'àries de Häendel amb l'Orquesta Barroca de Granada i la direcció de Darío Moreno. Recentment ha cantat la *Passió segons sant Joan* de Bach amb l'Orquestra Barroca Catalana al Festival d'Elna i la integral de música de cambra de Theodore Dubois a Saint Sulpice a París amb Diego Innocenzi i, properament, interpretarà *L'Orfeo* de Monteverdi al Festival de Lausana amb Gabriel Garrido. A Barcelona debuta aquest mes de desembre a la temporada de l'OBC a L'Auditori amb *El Pessebre* de Pau Casals i al mes d'abril interpretarà el cicle *Die Schöne Müllerin* de Franz Schubert a la sala de cambra de L'Auditori i dins del Festival de Música Antiga amb el pianofortista Arthur Schoonderwoerd.

Atuch

IMPRESCINDIBLE

La Pira

Les Arts Florissants
a l'Auditori de Girona

PER MERCEDES CONDE PONS

Les Arts Florissants, un dels grups més sòlids del panorama musical internacional dedicat al conreu de la interpretació amb criteris històrics, arriba a l'Auditori de Girona el proper 14 de novembre, després de passar el dia anterior per l'Auditorio Nacional de Madrid. En aquesta única actuació a Catalunya, Les Arts Florissants presenta un programa íntim, de tipus cambrístic, dedicat a la música vocal del primer barroc italià: els madrigals de Claudio Monteverdi. En aquesta ocasió i donades les característiques del programa, no serà William Christie –fundador del conjunt vocal i instrumental el 1979– qui dirigeixi la formació. En el seu lloc se situarà el tenor Paul Agnew, que ja ha debutat amb aquest conjunt com a director, i enregistrat fins i tot un disc: *Lamentazione*, dedicat a música d'Scarlatti, Lotti i Caldara entre d'altres, publicat pel segell Virgin Classics el setembre de 2011.

En el concert que interpretaran a Girona, Les Arts Florissants interpretaran el *Quart llibre de madrigals* de Claudio Monteverdi (1603) junt amb madrigals de compositors contemporanis com Benedetto Pallavicino (*Sisè llibre de Madrigals a cinc veus*, 1600) i Giaches de Wert (*Onzè llibre de Madrigals a cinc veus*, 1595), fet que permetrà contrastar l'estil musical dels compositors del barroc primerenc, on la veu tenia un protagonisme destacat. Un concert que forma part del cicle complet dels *Madrigals* de Monteverdi que el director escocès Paul Agnew i Les Arts Florissants interpretaran per tot Europa fins al 2014.

Les Arts Florissants pren el nom d'una petita òpera còmica de Marc-Antoine Charpentier i des del principi, liderat pel seu fundador, el clavecinista i director francoamericà William Christie, ha tingut un paper principal en la normalització del repertori francès –provinent de les col·leccions de la Biblioteca Nacional de França– i més endavant de la música europea dels segles XVII i XVIII. Per aquest motiu, el conjunt vocal i instrumental rep el suport institucional del Ministeri de Cultura i Comunicació francès i és grup resident al Teatre de Caen des de fa vint anys.

Paul Agnew és director habitual d'aquesta formació, tot i que els seus inicis el situen cantant com a *haute-contre* en grups especialitzats en repertori barroc i clàssic, sota la direcció de grans noms com Marc Minkowski, Ton Koopman, Sir John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Emmanuelle Haïm i el mateix William Christie.

A PROPÒSIT DE

Corrado Bolsi

Nou director artístic de l'Orquestra de Cambra de Granollers

PER ALBERT TORRENS

La temporada de cinc concerts que comença aquest 18 de novembre és la primera concebuda pel violinista italià. Fincat des de fa anys a Catalunya, on ha desenvolupat una activitat intensa i variada, ara assumeix aquesta nova responsabilitat amb la cartera farcida de nous projectes.

Vostè ha tocat molts anys tant en orquestres com en grups de cambra. Tenia alguna experiència prèvia com a director artístic?

Es pot ser director de moltes maneres, amb batuta o sense, o des del faristol del primer violí. Ser director artístic implica definir el concepte de l'orquestra, quin paper té a la ciutat i què volem que sigui d'aquí a un temps. Es tracta de programar seguint un fil conductor que procuri desenvolupar la qualitat de l'orquestra i del públic que la segueix.

No és el primer instrumentista d'orquestra –i, més concretament, de corda– que fa el salt a la direcció. Ho considera una evolució lògica?

Sí, perquè el món de la corda, i encara més si ets concertino, té una tendència natural, per rol, a haver de concertar, organitzar assajos, posar arcs... Supervisar tota la construcció de l'obra, en definitiva. Ara bé, seria totalment diferent passar a dirigir amb batuta, per exemple, el repertori per a gran orquestra simfònica, per la qual cosa serviria poc haver tocat tants anys. D'altra banda, el públic i la crítica tenen una tendència natural a encasellar els músics en un rol, mentre que en realitat les fronteres no són tan clares.

Quin coneixement previ tenia de l'Orquestra de Cambra de Granollers i com la situaria dins del mapa d'orquestres del país?

La coneixia de manera directa per haver-hi tocat fa anys, sol o amb el Trio Kandinsky. I també conec molts dels músics que hi toquen, que han estat alumnes meus, al conservatori o a la JONC. L'orquestra té un potencial fantàstic, una generació de músics joves que ha tingut la possibilitat de formar-se molt millor que les anteriors i amb inquietuds artístiques que van més enllà de tocar a l'orquestra –fer música de cambra, contemporània, dedicar-se a l'ensenyament... I una formació com la de Granollers, que treballa per produccions, és ideal per a ells. Finalment, crec que la qualitat d'una orquestra no la determina la dimensió, sinó el seu projecte, com toca en cada concert i quin recorregut vol fer en el futur.

Comenti breument la programació que ha concebut...

Hem convidat dos directors que ens ajudaran a desenvolupar la qualitat prèvia que ja té l'orquestra: Edmon Colomer farà un programa que té a veure amb l'esport i que inclou dues sardanes de Ruera –crec que un dels grans deures d'una orquestra és posar en valor el patrimoni artístic del seu territori. L'altre director és Robert King, amb qui serà un privilegi poder treballar. També hi ha un concert sobre música i meteorologia –perquè la música sempre ha parlat dels elements naturals–, un de dedicat a l'aigua i un amb música inspirada en la nit, que m'agradaria poder fer amb instruments originals, ja que tots els músics de l'orquestra hi estan sensibilitzats. Enguany també estrenem uns concerts familiars de format lleuger, oberts i pensats per a nens petits. I, d'altra banda, cada concert comptarà amb una conferència prèvia de presentació.

Quina durada té el seu compromís amb l'orquestra?

La col·laboració durarà mentre les dues parts ho considerin bo i profitós per a tothom. Els projectes necessiten un cert temps per desenvolupar-se, però al cap, com a màxim, d'un parell de temporades queda molt clar si avancen o no pel bon camí. En tot cas, l'important no és quant de temps m'hi quedi, sinó que el dia que marxi deixi un instrument de més qualitat. ♦

Les seves idees pel que fa a l'activitat orquestral van més enllà de l'àmbit de la formació vallesana i són aplicables, de fet, a qualsevol conjunt. Subratlla una vegada i una altra la formació excel·lent dels músics d'avui, que el du fins al punt de qüestionar el paper del director en determinats formats de concert i a desterrar, en tot cas, el model funcionarial tradicional que, segons ell, les grans orquestres del món ja no apliquen. No s'oblida d'agrair el suport institucional en moments difícils, tot esperant que, temps a venir, les perspectives millorin.

L'ÀNIMA DEL SO

Gerhard Grenzing

Mestre orguener

per Josep Barcons

A Collbató, a l'empara de la inversemblant silueta en forma de tubs d'orgue de la muntanya de Montserrat, s'hi alça el taller dels orgues Blancafort. Una nissaga que –des del 1963– s'ha encarregat de restaurar un bon nombre d'instruments del nostre país, i n'ha construït de nous en diverses esglésies i auditoris, sobretot de Catalunya i de la resta de l'Estat.

Va ser al taller del ja traspassat Gabriel Blancafort (ara en mans del seu fill Albert) on un jove Gerhard Grenzing va aterrar fa gairebé 50 anys, quan –després d'haver-se format com a orguener a Hamburg– va decidir establir-se a Catalunya. El motiu de quedar-se aquí va ser el crit d'ajuda que sentia que li reclamaven els malmesos orgues de la península. Especialment els de Mallorca, on la nissaga dels Bosch havia deixat al segle XVIII uns instruments de factura incomparable, alguns dels quals Grenzing s'ha encarregat de restaurar al llarg de les cinc dècades que porta al nostre país.

Als seus 70 anys, Grenzing és avui dia el degà dels orgueners de la península i, gràcies a la vàlua de la seva tasca, els instruments que surten del seu taller del Papiol poblen els més recòndits indrets del globus: des de Bèlgica al Japó, passant pel Brasil o Mèxic. Els seus ulls profundament blaus encara destil·len la il·lusió que hi devia haver al cor d'aquell vailet que, amb disset anys i *"el cap ple d'orgues"*, feia autoestop per conèixer de primera mà els instruments dels Països Baixos, la Normandia i París. Amb to pausat, i unes mans fines que reblen amb gestos subtils el seu discurs, Grenzing m'explica amb fascinació que cada orgue parla una llengua. Mentre em convida a un cafè a la sala de descans, em diu que els orgues italians són aguts i melodiosos, que els portuguesos i catalans són brillants, que els castellans són de so robust i que als francesos predomina la ressonància nasal. Perquè –i aquí esmenta les investigacions del Dr. Tomatis– cada cultura hi sent (i hi vol sentir) tal com parla. *"I això, més enllà de qüestions polítiques, és evident en el so dels orgues de cada territori."*

A mig parlar de tot això, entra el seu fill Daniel, que li comenta un parell de detalls d'un orgue que acaben de fer a Sant Petersburg. Daniel en la part artística, i la seva germana Natalie en la part administrativa, són la millor garantia de la continuïtat d'un taller en el qual treballen 20 operaris, que és *"una xifra una mica gran, per a un taller d'orgueneria"*. Però és que els projectes que tenen entre mans no són pas petits: ara mateix –i Grenzing em fa passejar per dins de la caixa de l'expressiu i bufa un parell de tubs– estan construint un orgue grandíssim (de 86 registres i més de 5.000 tubs) per a Radio France, que incorpora novetats significatives respecte d'orgues anteriors. Perquè cada orgue que es construeix suposa fer un nou pas endavant i, *"igual que fa el pintor davant el quadre en blanc"*, cal imaginar cada vegada un món sonor diferent.

Aquest orgue per a París, per exemple, serà el seu primer instrument en què l'electrònica jugarà –a nivell tècnic, però no pas sonor– un paper més important. La consola (el dispositiu dels teclats), però, continuarà funcionant de manera absolutament mecànica, perquè per a Grenzing –que em pregunta si crec en l'energia mentre arqueja les celles en senyal de respecte per l'interrogant–, la connexió física precisa entre el teclat i la font sonora (a través de fines varetes de fusta que s'assequen durant anys, penjades a una paret del taller) garanteix que allò que vol expressar l'intèrpret no es perdi pel camí. "*I aquesta* –assegura– *és la missió d'un orguener."*

Al taller tot és ordre i distribució sàvia, i cada una de les múltiples seccions de treball està en una sala diferent. La porta principal d'accés –la que dóna al carrer del polígon industrial– permet veure com dos o tres operaris s'encarreguen de fer la feina més grossa amb la fusta. L'olor de la zona d'ebenisteria, amb serradures per terra i renou de trepants, serres i ribots, no es barreja, doncs, amb l'olor de pell i cola natural de l'encalmada zona de restauració, on algunes gotes de vernís i de pintura han tacat el terra encimentat de colors ocres i vermells. Al segon pis, la fredor metàl·lica de la sala on es fan els aliatges i els tubs –amb una dolçor plúmbia i asèptica que es posa al vel del paladar– no té res a veure amb el tragí diligent de les tres administratives de l'oficina, o amb la calidesa de l'espai on, entre els més diversos artilugis, l'André –un quebequès que porta deu anys aquí, i que *"va arribar parlant un català més bo que el meu"*– harmonitza les flautes de fusta d'un nou instrument.

Després d'explicar-me que l'harmonització dels tubs és una feina delicadíssima i de parlar de proporcions i de gramatges, caminem un tros i Grenzing m'acosta cap a la barana que permet veure l'alçada real de la nau. Des d'aquí m'explica, satisfet, que els seus 17 metres d'alt permeten muntar els instruments sencers al taller i *"invertir tots els recursos directament en l'orgue"*, perquè a l'emplaçament final es requereix llavors menys feina de muntatge, la qual cosa permet estalviar en viatges, hotels i dietes. Just en aquest moment, se sent un so, i interromp immediatament el seu discurs per fer-me'l notar. Amb orgull humil, afirma: *"Omple l'espai, però no és fort. Això és l'energia. El so no pot* apretar-se *mai. Ha de fluir; ha d'entrar a sota la pell. Si s'empeny, el so rellisca i no hi penetra."* I llavors afegeix un *"mmm..."* abstret, com si degustés el que acaba de sentir. Al capdavall, això que el so hagi d'arribar a sota la pell (on tenim tots els òrgans) té molt a veure amb l'orgue. I no és estrany que el castellà (*órgano*) o l'anglès (*organ*) encara servin la identitat entre la paraula

que designa l'instrument i la que designa les parts del cos. Potser per això Mozart considerava que aquesta gran màquina era el rei dels instruments...

Com un gran arquitecte, la tasca de Grenzing és vetllar perquè tots els òrgans de l'orgue estiguin a lloc. La seva funció és percebre –i, si cal, corregir– allò que es realitza en cada pas del procés de construcció. Ell amb prou feines si fa cap feina manual, però està al cas de tot allò que succeeix i supervisa la creació de cada nou projecte, entre plànols i càlculs de tota mena. Quan es posa a tocar algun dels instruments del taller, va descloent registres, tot invitant a sentir-los i a notar la finor mecànica dels teclats. Davant de l'instrument, però, no parla del so. Deixa que s'escolti i t'amari. Perquè en el so hi ha l'ànima d'allò que fa. I –més enllà que cada tub tingui un element constructiu que s'anomena ànima– Grenzing creu que cada instrument té la seva pròpia ànima.

Per això, quan parla de la faceta del restaurador, diu que l'acostament a l'orgue històric s'ha de fer des de l'anonimat, com qui entra de convidat en una casa, procurant no afegir-hi res de propi, per tal que l'ànima de l'instrument soni tal com és, sense pertorbar-la. És diferent, en canvi, en els seus orgues nous; on, més que un *"so Grenzing"*, creu que és valuós construir un instrument que sigui al màxim de versàtil, que permeti el ventall més ampli d'interpretació, i fugint de la tendència actual de construir orgues neoromàntics. I és que Grenzing –que s'ha fet un nom propi a nivell mundial, i que ha estat president de la International Society of Organbuilders– creu que la tasca de l'orguener és procurar que l'organista tingui l'instrument idoni –*organon*, en grec, vol dir això: instrument– per poder expressar allò que ha escrit el compositor i, així, generar emocions.

Aquestes emocions es comencen a percebre ja en el bon gust i la circumspecció dels seus comentaris, amables però també crítics (*"com pot ser que Barcelona no tingui una sala de concerts amb un orgue modern!?"*), i fets sempre des d'un *"nosaltres"* que inclou tots els membres de *"la gran família"* del taller. A la tasca minuciosa i lliurada de tots els seus deixebles, Grenzing hi dóna veu. I, enmig del seu discurs, juga amb enginy a encabir refranys que tenen l'orgue com a protagonista. Més enllà de *"l'orgue de gats"* o del *"no em vinguis amb orgues!"*, el més bonic, per a ell, és el que li va dir una senyora en sortir d'una convalescència: *"estic feliç com un orgue!"* Deu ser per això que –feliç d'haver acabat cada instrument– obre les portes del taller de tant en tant perquè, qui s'hi acosti, pugui escoltar el so de cada nova obra per primera vegada.

Aquesta felicitat (tenyida de pau d'esperit) és la que es respira ja en la conversa amb Grenzing. Tot un personatge que, en comptes de recomanar-me que escolti un instrument seu, em diu que escolti l'orgue de Santanyí, que ell va restaurar: *"Escolti* La batalla *de Pedro de Araújo: els tambors, també són de l'orgue!"* Vostès també la poden escoltar –tal com procurarem en cada un d'aquests articles– si entren al web de la Revista. Així sentiran l'ànima de cada artesà en el so dels seus instruments. ♦

Als seus 70 anys, Grenzing és avui dia el degà dels orgueners de la península i, gràcies a la vàlua de la seva tasca, els instruments que surten del seu taller del Papiol poblen els més recòndits indrets del globus: des de Bèlgica al Japó, passant pel Brasil o Mèxic.

Lorenzo di Nozzi

DOSSIER

El futur de les

Quin és el futur que espera a les orquestres? La crisi econòmica afecta igual les orquestres de tot el món? Sobreviuran les orquestres privades o només ho faran les públiques? O serà al contrari? Quin és el model ideal per a la gestió d'una orquestra? Què passarà amb les orquestres catalanes? Moltes preguntes que aquest dossier vol enfilar, tot fent un repàs de l'impacte que la crisi del sistema imperant a nivell global ha tingut sobre la salut i garantia de pervivència de les orquestres en l'àmbit internacional. Analitzem també dos models de gestió privada d'orquestres, tant a nivell català com estranger i preguntem als gestors de l'àmbit públic quina garantia té en el futur la gestió d'una orquestra pública.

orquestres

Orquestres simfòniques

Com afecta, la crisi econòmica, les orquestres simfòniques en l'àmbit internacional?

per Josep Maria Sanchis

El setembre de 2007 es produeix als Estats Units la fallida del banc d'inversions Lehman Brothers a causa de les hipoteques *subprime*. Les imatges dels treballadors sortint dels gratacels de vidre amb una gran caixa als braços ja formen part de la iconografia contemporània. Però ningú no s'imaginava que avui ens trobaríem en una situació que està fent trontollar els principis en què se sustenta la nostra societat. Les crisis perllongades, a més de provocar canvis en l'estructura econòmica i social del país, també afecten els valors i principis sobre els quals construïm el nostre món.

Les arts viuen aquest període observant la fugida del capital privat que els donava suport, la reducció del consum tradicional en una societat desorientada i la progressiva eliminació del capital públic. Hi afegirem que el paper de les arts a la nostra societat està perdent a poc a poc la seva influència sota el poder dels mercats. Les orquestres simfòniques, que vénen de viure una de les seves èpoques daurades, han vist reduïdes les seves expectatives.

En paraules del mestre Leonard Bernstein: *"Les orquestres simfòniques van créixer i es van desenvolupar d'una manera concomitant amb el desenvolupament de la forma musical dita Simfonia, una concepció tonal i dualística que junt amb les seves formes aliades del* concerto, *poema simfònic i la resta, recorren un fantàstic arc que va des de Mozart fins a Mahler... cada nova demanda del compositor va significar un avenç complementari per a l'orquestra, tot evolucionant cap a l'orquestra de Mahler o Ravel –és a dir, l'orquestra de cent musics."*[1]

Existeixen infinitats de models d'orquestres simfòniques; des de grups de menys de 80 músics a grans agrupacions de més de 170, algunes amb dobles solistes, d'altres amb els vents doblats, amb pianista o sense, amb una arpa, dues o sense, amb més o menys corda, orquestres amb temporada de concerts o per projectes, que només fan concerts simfònics o també òpera i/o ballet, amb seu fixa o itinerants, amb plantilla estable o de *bolo,* públiques o privades, orquestres de ràdio i fins i tot orquestres fantasmes que canvien de nom segons el programa.

Però en la forma de finançament sí que podem parlar de dos models: l'americà i l'europeu. Els americans abracen un concepte de cultura com a producte que ve determinat pel mercat, tot penalitzant aquells que segueixen un camí diferent. A Europa es considera la cultura com a part del llegat de la nostra societat i, per tant, que ha de ser nodrit i protegit, incloent-hi les manifestacions més minoritàries. El model europeu, en línies generals, es caracteritza per la llibertat artística, una programació que busca qüestionar l'audiència, i pel suport públic. En aquest model el mercat segueix l'artista. En el model americà, el finançament recau de manera majoritària en els recursos propis i en el capital que el sector privat transfereixi, sent-hi testimonial la participació de fons públics. Aquest darwinisme econòmic, en què el mercat és qui ha de decidir el destí de les institucions culturals, obvia el fet històric que a la nostra civilització les obres d'art més sublims s'han creat gràcies a subvencions, ja hagin estat de l'Església, la corona, l'aristocràcia o, més recentment, dels poders públics.

La situació internacional de les orquestres simfòniques pot ser preocupant quan observem amb detall el que està passant. Al mateix temps, mai a la historia havíem tingut tantes formacions amb aquest nivell de qualitat, amb músics tan ben formats i amb agrupacions a gairebé tots els continents. Mai tampoc no havíem tingut l'accés que les noves tecnologies ens donen a tantes orquestres i tanta música d'una manera continuada. Tanmateix, els problemes que ara estan patint algunes orquestres són similars en els dos models indicats. Les solucions aportades també coincideixen en la importància de vincular l'orquestra a la comunitat perquè esdevingui imprescindible.

El cost d'una orquestra

Robert J. Flanagan, professor a l'escola de negocis d'Stanford, acaba de publicar un llibre[2] que està generant molt debat als EUA, especialment des del tancament d'orquestres històriques com la de Honolulu, o la Columbus, els problemes financers de dues grans com Filadèlfia i Detroit,[3] la desaparició de l'Opera Boston, les dificultats de la New York City Opera o les noves condicions laborals i salarials a les simfòniques d'Atlanta i Minnesota, que n'han fet fugir els que han pogut trobar millors condicions en altres orquestres i hi està fent molt difícil la incorporació de nous membres. Aquest llibre fa una anàlisi empresarial de les orquestres simfòniques que en molts casos arriba als mateixos punts que ja havien estat definits fa anys. Mantenir una orquestra simfònica requereix altes sumes de capital, humà i econòmic. Mantenir-ne una de bona requereix encara més capital, humà i econòmic.

El que acostuma a sobtar qualsevol economista que estudia per primer cop una orquestra és l'alt percentatge del pressu-

L'Orquestra Filharmònica de Berlín, amb Simon Rattle

post que es destina a salaris, que pot arribar al 85% en alguns teatres d'òpera. En segon lloc s'observa que els costos fixos creixen més ràpid que els ingressos que generen, i sent-hi de molt difícil aplicació les economies d'escala, és a dir, no es redueixen costos fent més concerts, i si es fan massa concerts la qualitat final del producte es pot veure afectada. De la banda dels ingressos, s'observa una reducció continuada dels ingressos privats, patrocini o mecenatge, es parla de la "fatiga del donant"[4] i també una molt preocupant reducció del total d'assistents a concerts, que a mitjà termini encara es pot veure més accentuada per la reducció de la inversió en educació. El professor Flanagan no creu que aquest diagnòstic sigui fatal, però sí que recomana que s'actuï sobre les condicions laborals i salarials dels músics, que a les grans orquestres americanes són prou bones com per atreure el millor talent; així funciona el mercat lliure. Per augmentar els ingressos proposa una gestió estable i seriosa que ofereixi tant als donants com al públic un producte que sigui prou atractiu, sent conscients que han de competir amb molts altres productes culturals o d'oci. De qualsevol manera, conclou dient que no n'hi ha prou amb la triple estratègia de: augmentar els ingressos per concert, ja que en la situació actual és gairebé impossible; reduir de manera important les despeses fixes sense comprometre-hi el nivell artístic, i, per últim, augmentar els ingressos que no estan directament lligats als concerts. Finalment afegeix que cal una combinació de creativitat, saviesa i implicació dels administradors i els músics per tenir èxit.[5]

Aquestes recomanacions es poden aplicar a les orquestres europees. La diferència és que aquí els problemes es produeixen principalment a causa d'una reducció progressiva del capital que el sector públic injectava a aquestes institucions. Aquest fet se suma als problemes habituals d'increments de costos per sobre dels d'ingressos, fugida del capital privat que arriba via patrocini o mecenatge, reducció del nombre total d'espectadors i pocs ingressos atípics. De qualsevol manera, la realitat varia de país a país, sent les orquestres espanyoles les que es troben en pitjor situació per afrontar el futur, ja sigui per la seva joventut, fet que significa que encara no han estat acceptades com a indispensables per la comunitat; per l'encara poca professionalització en les seves estructures de gestió, o, simplement, per desídia de les institucions que els donaven suport. A l'altre extrem ens trobaríem Finlàndia, on la música ocupa una part vital de la vida diària dels seus habitants.

El paper de les arts a la nostra societat està perdent a poc a poc la seva influència sota el poder dels mercats. Les orquestres simfòniques, que vénen de viure una de les seves èpoques daurades, han vist reduïdes les seves expectatives.

Les reformes a Alemanya

Segons el llibre *Vida musical a Alemanya,* publicat pel Centre Alemany d'Informació Musical, el 1992 existien 168 formacions simfòniques, d'òpera, cambra i ràdio. El 2008 havien desaparegut 35 formacions, i això implica uns 2.237 llocs de treball. La majoria d'aquests tancaments o fusions han tingut lloc a estats de l'extingida RDA, principalment petites ciutats que s'han vist d'aquesta manera i per primer cop en molts anys sense orquestra o companyia d'òpera local. Avui dia hi queden unes 133 orquestres i 83 teatres d'òpera, que inclouen algunes de les millors formacions a nivell mundial, com la Filharmònica de Berlín, l'Orquestra de la Gewandhaus de Leipzig o l'Staatskapelle de Dresden. Alemanya està portant des de la reunificació del 1990 i d'una manera gradual i concertada una reforma del sector que encara continua amb un ritme més pausat, ja sigui fusionant orquestres, reduint-ne els efectius o directament tancant la formació.[6]

El cartesianisme francès

Les orquestres franceses estan passant aquest període sense massa entrebancs. Coneixem els greus problemes que afecten l'Orquestra de l'Ille-de-France, a la qual s'ha comunicat una reducció de finançament per a aquest any de 700.000 euros, tot comprometent la seva temporada. Lligat al seu esperit cartesià, els francesos van fer als anys setanta un pla, anomenat Pla Landowski, que distribueix les gairebé 30 formacions simfòniques per tot el territori en funció de la realitat demogràfica. Les orquestres simfòniques franceses són molt variades en funció dels seus efectius, sent l'Opéra National de París amb 174 músics una de les més nombroses d'Europa. Aquest panorama tan ordenat està sent reavaluat per ajustar-lo, si cal, a la nova realitat social i econòmica, en què les subvencions públiques no han augmentat els últims 4 anys i en què el capital públic destinat a ajudes al sector també està congelat i en què, finalment, les orquestres depenen fortament de la confiança del govern municipal o regional. L'Orchestre du Capitole de Tolosa de Llenguadoc augmenta els efectius en 20 músics i és un dels millors exponents de la diplomàcia cultural, tot portant amb èxit el nom de la ciutat arreu del món en les seves nombroses gires i mantenint uns nivells de qualitat molt elevats malgrat la petita crisi que va significar la marxa del gran mestre Plasson.

L'extremisme holandès

Als Països Baixos, la coalició de conservadors i extrema dreta va imposar una reducció del 25% al pressupost destinat a la cultura, situació que ha implicat una revolució al mapa musical del país, on el govern aposta pels noms segurs com l'Orquestra del Concertgebouw, el Ballet Nacional o la Netherlands Opera en detriment de la resta d'agrupacions. Set de les 14 orquestres principals dels Països Baixos no haurien de rebre ajuts públics aquest any. Les eleccions del setembre de 2012 poden fer variar aquesta política, que ha tingut repercussió a internet, on es poden escoltar interpretacions de la peça reivindicativa *Soldiers of Orange* enregistrades de manera solidària per més de 100 orquestres de tot el món, incloent-hi l'OBC dirigida pel mestre Ros Marbà.[7]

Retallades internacionals

A Itàlia la situació no és gens bona des de fa temps, fins al punt de portar Muti a denunciar la situació fent cantar al públic el "Va pensiero". A Irlanda, l'Orquestra de l'Ulster ha estat a punt de convertir-se en una orquestra de cambra, però finalment es mantindrà amb un pressupost esquifit. Podríem esmentar també la situació a Austràlia, on des del 2007 s'estudien possibles tancaments o reduccions d'algunes de les vuit orquestres que hi existeixen. Per finalitzar amb un exemple positiu, el Brasil, una de les principals economies del món i que busca posicionar-se en la societat internacional, ha optat per potenciar l'Orquestra de São Paulo i convertir-la en una de les millors orquestres d'Amèrica i emprant la música com a instrument de diplomàcia cultural amb molt d'èxit.[8]

Plató, a la seva ciutat ideal, n'excloïa els poetes, ja que tenien el mal costum de suscitar l'emoció en lloc de fortificar la raó; no hauríem de subordinar el paper de l'art a la seva utilitat política o moral. ♦

NOTES

1. Declaracions del mestre Leonard Bernstein als delegats de l'American Symphony Orchestra League, el juny del 1980.
2. Robert J. Flanagan. *The Perilous Life of Symphony Orchestras: Artistic Triumphs and Economic Challenges.* Yale University Press, 2012.
3. Altres orquestres americanes que estan tenint o han tingut recentment problemes financers: Brooklyn Philharmonic i les simfòniques de Colorado, Dallas, Houston, Baltimore, Louisville, Syracuse, Milwaukee, Delaware, Indianapolis, Saint Paul i Nou Mèxic.
4. Les donacions, tant particulars com corporatives a les orquestres americanes no han deixat de baixar els últims anys, seguint una pauta que també es veu en altres sectors culturals.
5. Aquest llibre fa servir informació de 1987 al 2007. Per tant, no reflecteix una realitat actual de moltes orquestres americanes en què els músics i personal administratiu han acceptat reduccions salarials i congelacions de sou en el futur, així com reduccions de les setmanes de feina garantida i renúncies a altres beneficis laborals.
6. Entre d'altres, han desaparegut o han estat fusionades les orquestres de Schwerin, Erfurt, Potsdam, Suhl, les orquestres de la Ràdio de l'Est de Berlín i Leipzig, la de l'Estat de Halle, s'ha creat la Deutsche Radiophilharmonie de la fusió de dues orquestres (Saarbrücken i Kaiserslauten), s'ha tancat el Teatre d'Oberhausen, la Philharmonica Hungarica i la Simfònica de Berlín van declarar-se insolvents.
7. http://www.soldieroforange.nl/
8. La gira del 2007 amb parada al Palau de la Música ja ens va deixar veure la qualitat d'aquesta orquestra que ha continuat la seva progressió amb un fort suport de l'Estat de São Paulo.

A Europa els problemes de les orquestres es produeixen principalment a causa d'una reducció progressiva del capital que el sector públic injectava a aquestes institucions. A l'altre extrem ens trobaríem Finlàndia, on la música ocupa una part vital de la vida diària dels seus habitants.

Llorenç Caballero
Orquestra de Cadaqués

"La nostra tasca és fer entendre a la gent i als governants que la música no és prescindible"

per Mercedes Conde Pons

Quin és l'origen de l'Orquestra de Cadaqués?

Els orígens de l'Orquestra de Cadaqués es remunten al 1988, quan es funda l'orquestra dins el Festival de Música de Cadaqués. Era un context amb molt pocs festivals d'estiu i s'hi va voler donar un tret distintiu respecte dels altres. Com que era un projecte nou i portat per gent jove, els músics hi tocaven sense cobrar perquè molts d'ells acabaven de finalitzar els estudis i volien fer pràctica orquestral. Després de dos anys es pren consciència que cal professionalitzar l'Orquestra per garantir-ne una gestió correcta. Es crea una comissió de músics que, d'alguna manera, prenen cura de la gestió de l'Orquestra i creen l'organisme administratiu per fer d'element aglutinador de tots els músics i per buscar finançament, que és el més difícil en la gestió d'una orquestra.

Quin model de gestió té l'Orquestra de Cadaqués?

L'Orquestra té dues formes jurídiques: associació i societat limitada. És una fórmula que funciona bastant bé, similar al model anglosaxó: hi ha una part que canalitza el patrocini, les activitats pedagògiques i les que tenen clarament una pèrdua de diners (fundació o associació), mentre que les gires de concerts es gestionen per mitjà d'una forma empresarial que pot ser una cooperativa o, com en el nostre cas, una societat limitada.

Quin percentatge de músics dels orígens encara són a l'orquestra?

Ja fa 24 anys que dura, l'Orquestra, i tenim una base molt fidel, que suposa normalment una quarta part de la nostra plantilla bàsica: Joan-Enric Lluna, Santi Juan, Manuel Angulo, Jorge Pozas són membres fundadors i continuen col·laborant amb l'Orquestra. Ara bé, nosaltres tenim unes plantilles molt flexibles i això mostra la nostra manera de treballar i la clau de la nostra supervivència, perquè significa que pots fer projectes molt diferents amb plantilles molt diferents en qualsevol moment de l'any. Això comporta també tenir flexibilitat de cara als músics. Cap músic té exclusiva amb l'Orquestra de Cadaqués; poden treballar amb altres orquestres i activitats.

Com s'escullen els candidats per tocar a l'Orquestra de Cadaqués?

Cada cop més ens escriuen músics joves per fer audicions i sempre escoltem a tothom. Quan trobem una persona que pot encaixar amb les qualitats que valorem més en l'Orquestra, el convidem. Pot ser per l'audició o bé per recomanació d'algun membre de l'Orquestra. És una manera bastant pràctica, perquè el que fan és entrar de ple en la dinàmica. Toquen i una vegada hi han participat, els músics veuen si aquest músic convé a l'Orquestra o no. Hi ha músics molt bons i que poden treballar molt bé, però no sempre es poden adaptar al nostre sistema.

A què respon que la plantilla sigui de 40 músics?

L'Orquestra va començar així, com una orquestra clàssica, que és el que dicta el repertori clàssic, de Haydn, Mozart, Beethoven i alguns compositors de principis del XX com Prokófiev, Rakhmàninov o Britten. És una formació bastant portable quant a facilitat de viatges i el repertori que pot fer. Però també som prou flexibles com per poder ampliar l'orquestra si volem fer Schumann. Tot això, en el fons, depèn del pressupost que tens, perquè una orquestra més gran vol dir més cara.

Vostès tenen diversos directors amb graus de titularitat. Neville Marriner, Gianandrea Noseda, Jaime Martín. Quin és el seu paper dins l'Orquestra?

Són com dues línies que han sorgit d'una manera molt natural dins de l'Orquestra. Jaime Martín és membre fundador, és i era flautista i d'una manera evolutiva ha passat a dirigir. Això reflecteix el pes de decisió i el pes d'influència que poden tenir els mateixos músics de l'Orquestra en la seva gestió. Gianandrea Noseda és guanyador del concurs de direcció del 1994, i és titular nostre des del 1997. Sir Neville Marriner és el director que ens ho ha donat tot. És un director amb molt de prestigi, té un gran nom i això facilita molt l'entrada de l'Orquestra en determinats mercats. Naturalment, també tenim altres directors amb els quals treballem molt a gust, com Guennadi Rozhdestvenski, Pablo González, Vasili Petrenko...

Com munten un projecte a nivell artístic? Què hi pesa més: que es vengui bé o defensar un repertori nou o desconegut?

Fem equilibris, com tothom, i especialment en aquesta època. Ara estan molt tocats els cicles de concerts, perquè cada cop depenen més de la venda d'entrades. Abans els concerts es finançaven per una part de subvenció i una altra de venda d'entrades i la part de subvenció era relativament gran i la venda d'entrades era pràcticament inexistent o poc important, però ara s'estan invertint els termes. Això vol dir que depens del públic i del promotor. Quan vas a un lloc on no hi ha tradició musical i depens de la venda d'entrades, el més normal és que hagis de programar un

repertori popular, i et demanen tenir un solista o director molt més conegut. Per tant, com a la vida, s'ha de pactar.

En quina mesura l'Orquestra de Cadaqués depèn de les subvencions?

El nostre pressupost es finança en un 15% amb subvencions públiques i en un 85% amb recursos propis. La qual cosa és molt bona i també molt dolenta. Bona perquè depenem en un percentatge molt gran de nosaltres, però això també és dolent perquè et dóna molta inestabilitat en saber que per a cada un dels projectes te n'has de guanyar la supervivència.

Amb la situació econòmica actual, l'Orquestra de Cadaqués té més possibilitats de sobreviure que una orquestra pública, pel fet de ser privada i no dependre de gairebé ningú?

L'Orquestra d'Extremadura depenia pràcticament de subvenció pública i està desapareixent, igual que les orquestres de Múrcia o de Balears, que tenen seriosos problemes econòmics, depenent al cent per cent d'institucions. Per tant, això depèn de les institucions i de la trajectòria de l'orquestra. No crec que l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya arribi mai a perillar, perquè té un gran suport institucional, una gran tradició i un gran suport de la societat. En aquest sentit, l'OBC és una orquestra més estable i amb més garanties del que ho som nosaltres. Però tal com està l'economia, no crec que ningú s'atreveixi a dir que cap orquestra no desapareixerà mai. Si estan desapareixent bancs, com no han de desaparèixer orquestres?

L'Orquestra de Cadaqués ha estat orquestra resident durant la temporada 2011-12 a l'Auditori de Girona. Què li ha aportat aquesta experiència?

La temporada que tenim a Girona, com a residents, ens ha aportat estabilitat, perquè sabem que de pràcticament totes les gires, un concert el fem a Girona. El fet de treballar per a un lloc i que la gent s'identifiqui amb un projecte permet crear un públic propi. Treballar en un lloc com Girona, tal com fem també a Saragossa, ens permet tenir més temps per fer més projectes allà, com els familiars i escolars. És quelcom en què tenim vocació.

També fan molts enregistraments, publicats per Tritó, i interpreten obres d'autors catalans editades per Tritó. Com es retroalimenten, aquestes empreses?

Orquestra de Cadaqués

Encara que són dues empreses jurídicament diferenciades, es complementen perfectament i van néixer amb aquest objectiu. Ens interessa tant la música contemporània com recuperar repertori autòcton i això es pot fer com a editor i com a intèrpret. Tenim 4.000 títols, però hem editat al voltant de 800 partitures, de les quals la meitat són recuperació i la meitat són contemporània o de la segona meitat del segle XX. Les dues empreses en aquest sentit es complementen i es reforcen, perquè si tu edites i ningú t'ho toca, no hi ha difusió de l'obra, i si tu toques obres i no les edites, no hi ha difusió perquè ningú més no les pot tocar.

Són també promotors d'alguns dels seus projectes artístics?

Ho hem fet sovint i crec que és el futur. Abans els promotors eren molt sovint institucions públiques –ajuntaments, diputacions, consells comarcals, etc.– o promotors privats que disposaven d'importants subvencions públiques. Aquests pràcticament han desaparegut perquè ja no tenen diners que puguin destinar a la música clàssica. Això vol dir que cada cop hi ha menys promotors i el promotor és aquell que corria un risc. Quan això desapareix, vol dir que el mercat s'encongeix. La solució és convertir-te tu en promotor. Si ara no tenen diners per contractar-te, el que has de fer és contractar-te a tu mateix, la qual cosa vol dir arribar a acords amb els ajuntaments, diputacions... perquè et cedeixin l'espai o bé cedir en una part econòmica fixa, o variable, però ja ets tu qui corre el risc.

Quin paper fa aquí el patrocini privat?

Tenim una persona dedicada exclusivament a buscar patrocini, perquè veiem aquesta via com una possible solució. Quan nosaltres parlem amb les orquestres angleses, ens diuen que allà fa 25 anys no hi havia patrocini, que el patrocini es va inventar a l'època de la Thatcher, perquè va tallar totes les ajudes a la cultura i pràcticament totes les subvencions que anaven a la música i les orquestres. I totes les orquestres es van veure en una situació molt delicada perquè fins llavors no havien necessitat patrocini i es van haver de posar a trucar a la porta dels empresaris. Això ha passat una mica també ara i no ens queda més remei que trucar a les portes dels empresaris. El teixit empresarial d'aquí no és el mateix que el de Londres; per tant, a veure quin resultat tenim aquí, però l'evolució cap a un sistema en què hi hagi més implicació de les empreses sí que passarà. Anglaterra sempre ha estat a mig camí entre Europa i els EUA, o sigui que jo crec que ara haurem de copiar força el model anglès.

Quina és la seva opinió respecte de les darreres mesures econòmiques aplicades a la cultura pel govern espanyol?

La pujada de l'IVA és absolutament nefasta i crec que ens farà molt de mal a tots, perquè el marge que hi ha en els concerts, tant en l'àmbit del pop com del clàssic no és tan gran. Normalment aquest marge permet garantir la continuïtat i l'arrencada de nous projectes, però no dóna tants beneficis. Per tant, quan puges l'IVA un 13%, estàs superant qualsevol marge, perquè els marges normals són d'un 2, 3 o 4% de beneficis. Crec que gravar la cultura amb aquest 13% en el moment en què, a més, hi ha retallades importants d'aportacions públiques, és força inconscient, fins i tot dramàtic. Som en una època molt difícil i el món de la cultura dóna molt poc espai per protestar perquè també s'està retallant molt en àmbits com ensenyament i sanitat i no deixa d'haver-hi la percepció, en la societat, que la música és quelcom prescindible, superflu. La nostra tasca és fer entendre a la gent i als governants que la música NO és prescindible. ♦

Andreas Richter
Mahler Chamber Orchestra

"L'MCO és un laboratori per a les orquestres del futur"

per Mercedes Conde Pons

Quins són els orígens de la Mahler Chamber Orchestra (MCO)?

És una orquestra molt jove i amb una història especial perquè no és una orquestra fundada per una ciutat o ràdio o una institució, com la majoria d'orquestres que coneixem. L'MCO va ser fundada pels mateixos músics que la integren, molts d'ells antics membres de la Gustav Mahler Jugendorchester –amb un límit màxim d'edat (26 anys)– que volien continuar tocant junts. Van demanar suport a Claudio Abbado, que l'ha ofert en diverses iniciatives d'aquest tipus, com la fundació de la Chamber of Europe i la mateixa Gustav Mahler Jugendorchester. Totes aquestes orquestres tenen en comú la mateixa raó de ser, fer música com a motiu principal, i no pas representar una ciutat, una comunitat o una institució. Per tant, és una orquestra que es manté gràcies al seu bon nivell artístic, perquè encara avui és una orquestra que subsisteix sense diners públics.

És un cas gairebé aïllat, ja que a Europa la gran majoria d'orquestres sobreviuen amb subvencions públiques...

Sí, i als Estats Units també passa, perquè allà el sistema de donacions privades funciona molt millor que a Europa.

Però l'MCO també treballa molt amb patrocini?

Tenim algunes donacions i estem incrementant-les a poc a poc, a partir del moment en què vam crear un departament de mecenatge. Actualment un 10% dels nostres ingressos són de la Unió Europea i el mecenatge, que no és gaire. El 90% ve dels ingressos pels concerts, els músics no guanyen gaires diners, però hi tenen altres avantatges, com per exemple molta més llibertat a nivell musical, poden escollir els directors, el programa... Això fa que tocar amb l'MCO tingui un altre tipus d'al·licients. No són empleats, és com una companyia portada pels mateixos membres; ells són amos de l'orquestra.

Això vol dir que són com una cooperativa?

Sí, més o menys. En termes legals tenim la seu a Alemanya, però per qüestions més aviat casuals. Quan van fundar l'orquestra, Claudio Abbado era titular de la Filharmònica de Berlín i van decidir posar allà l'oficina per estar a prop seu. Actualment tenim tres entitats, d'acord amb les formes legals alemanyes: una associació, una GBR (societat col·lectiva) i una fundació, a través de la qual es gestionen els ingressos privats, com donacions, etc. Sí que és, en part, com una cooperativa, perquè tots els seus membres són iguals i hi ha uns representants, no perquè tinguin més pes, sinó perquè han estat escollits pels mateixos membres.

Com s'integra la plantilla de l'orquestra?

Hi ha un nombre fix de membres: 48 (format d'orquestra clàssica) i hi ha un procés si cal incorporar-hi nous membres. El nou músic se sotmet a un període de prova i tots els músics han de votar per decidir si entra o no a formar part de l'orquestra. En cas afirmatiu, el músic passa a tenir uns drets i unes obligacions: ha de fer un nombre mínim de projectes (90 dies a l'any) per poder ser-ne un membre més, ha d'anar a les trobades que es fan per prendre decisions, però també pot escollir quins projectes vol fer. Per descomptat, si per a un projecte en concret calen més membres, tenim una base de dades de músics extres que toquen regularment i normalment acudim a músics d'altres orquestres per assegurar-nos que el nivell serà bo.

La flexibilitat és també extensible al so de l'orquestra, perquè no té director titular...

L'MCO treballa amb els millors directors que hi ha actualment, però tots són ben diferents entre ells. Cal dir, però, que també els seus músics són molt diferents. Per tant, no hi ha un objectiu de crear un so propi i característic com el que té, per exemple, la Filharmònica de Berlín. Però personalment, jo crec que sí que té, d'alguna manera, un so especial, perquè l'MCO va ser fundada artísticament per Claudio Abbado i els primers anys la dirigia molt sovint. Aquesta idea de fer música per plaer, de crear una atmosfera, d'escoltar-se els uns als altres ve també de Claudio Abbado i això permet tocar estils molt diferents però amb una idea comuna, que és el que dota d'identitat l'MCO.

Quins són, doncs, els objectius de l'MCO?

L'MCO s'ha de mirar des de la perspectiva individual de cada músic que en forma part. Ells sempre s'ho passen bé tocant i el que creen resulta atractiu a l'audiència i l'objectiu és que la gent també s'ho passi bé, i estigui entusiasmada amb l'energia que sorgeix de l'escenari. Això no passa amb totes les orquestres... A això, hi ajuda el format, que permet més aviat una manera de fer com el de la música de cambra, en què tots els músics són importants per un igual; cadascú té solos dins de l'orquestra, i això els motiva. Crec que l'MCO és una mena de laboratori per a les orquestres del futur. Perquè és important pensar en nous formats de concerts, en el futur de la música. Per això toquem cada cop més música contemporània i encarreguem obres a compositors d'ara. I amb projectes innovadors com el de tocar en *ensembles* petits en sales de jazz el que volem és sortir de les sales de concerts habituals i contactar amb altres tipus d'audiència que potser no anirien a concerts com els de grans sales de concerts. Tots els programes educatius que fem també estan enfocats a apropar la música a la gent i no esperar que siguin ells

Mahler Chamber Orchestra

els que s'hi acostin. Jo crec que aquest és un dels problemes de les orquestres, que durant molt de temps han esperat que sigui la gent qui s'hi acosti. El nostre punt fort és que anem desenvolupant idees, i no només pel fet que tinguem el títol d'Ambaixadors Culturals de la Unió Europea, sinó perquè és el que estem vivint des dels inicis, està dins la nostra naturalesa, i ens agrada experimentar, com a model. Aquesta és una gran part de la nostra identitat, també.

Parlant d'identitat... el nom de l'orquestra es presta una mica a confusió. Perquè per *chamber orchestra* s'entén sovint una orquestra limitada quant a membres i repertori... D'on sorgeix, el nom?

Aquesta orquestra sorgeix de la Gustav Mahler Jugendorchester i vam considerar que era natural que prengués també aquest nom. Però és cert que no només toquem en format reduït. Amb Claudio Abbado hem fet totes les simfonies de Mahler com a orquestra resident del Festival de Lucerna. Un altre motiu és que Abbado va donar a la Gustav Mahler Jugendorchester aquest nom perquè quan existia l'European Chamber Orchestra estava formada només per músics de l'oest d'Europa, però ell va tenir la visió de crear-ne una amb músics també dels països de l'Est, amb una visió europeista ja molt primerenca. Per a Abbado, el nom de Gustav Mahler, per la seva biografia i la seva música, era un bon símbol d'aquest concepte d'europeu.

Ha esmentat la residència. Com funcionen les tres residències en què treballen normalment: Lucerna, Ferrara i Rin del Nord-Westfàlia?

Va ser tot un procés, fins i tot un experiment, el fet de crear una residència amb l'MCO, ja que no tenim una seu fixa. Ferrara va ser la primera, gràcies a Claudio Abbado, que té una gran influència allà i va aconseguir els diners per fer-ho. Lucerna va ser gràcies al fet que el Festival va demanar a Claudio Abbado que creés l'orquestra del festival i ell ens va convidar a nosaltres a ser-ne l'orquestra oficial, i a Alemanya es va crear d'acord amb tres sales de concerts per tal de portar l'orquestra a nivell internacional i promoure aquest model innovador. Aquesta orquestra necessita uns ingressos mínims perquè és molt cara, i les residències ens els donen. De fet, per ser estables necessitaríem una o dues residències més, perquè aquestes et permeten assajar més. A més, amb aquesta vocació europeista considerem que estaria molt bé poder tenir una residència a cada país, una a Itàlia, una a Alemanya i una a Espanya, per exemple. Aquí hi ha molt bons auditoris però no hi ha una orquestra del nivell de la Filharmònica de Berlín o Viena i podria ser atractiu tenir una orquestra resident que vingués regularment oferint aquest tipus de nivell artístic, no només fent gires, sinó amb més presència.

Vostè creu que el futur de les orquestres està en un tipus de gestió privada, més que en les orquestres d'institucions públiques que treballen com a funcionaris de l'Estat?

Jo crec que encara som en la via de recerca del millor sistema i l'MCO mateixa també està canviant, perquè els joves músics que la van fundar quan tenien 26 anys ara tenen al voltant dels 40 anys i ja tenen família i s'ha de veure com es gestiona tot això i veure quines són les possibilitats que dóna el fet de ser una orquestra "lliure". Crec que és bo tenir una certa estabilitat i per això ens aniria bé tenir dues o tres residències més, perquè a més, les residències tenen un límit en el temps i ens podem trobar que una de les que tenim s'acabi i no puguem sobreviure. Per sort, els dos darrers anys hem estat treballant molt l'aspecte del mecenatge i estem buscant espònsors. Jo diria que el futur és una barreja entre el model privat i el públic. Jo mai diria que no han d'existir les orquestres públiques, perquè n'hi ha que tenen molt de valor a Europa. Però aquí tenim la idea que l'Estat ha de tenir molta responsabilitat sobre la cultura i en canvi als EUA no és així, tot és privat i si l'economia baixa, les orquestres humils o mitjanes es tanquen o es retallen. Jo crec que es pot aprendre molt del model públic, així com aquest també pot aprendre del model privat. Però sí crec que en el futur l'equilibri està en un sistema mixt, una base finançada mitjançant subvenció pública però una mica més d'ingressos del sector privat, perquè això vol dir que tens un projecte que has de vendre i amb el qual has de convèncer la gent, i això és sa, perquè no permet relaxar-te i t'obliga a la responsabilitat.

Com a ambaixadora cultural, quines són les implicacions de l'MCO?

Tenint en compte que tenim 20 nacions diferents a l'orquestra, crec que estem representant realment Europa. El que hem de buscar és la comunicació entre cultures. Treballar conjuntament, fer música conjuntament és l'objectiu. Crec que tothom hauria de tenir en compte que el diàleg és important en tots els àmbits de la societat i l'intercanvi artístic també és important. Intentem que les cultures siguin més flexibles i es puguin interrelacionar. ♦

Orquestres simfòniques

A la recerca del mecenatge

per Ana María Dávila

Es tanca un any especialment dur pel que fa a la cultura. Les importants retallades de les aportacions públiques, dinamitades per la crisi, i el fort increment de l'IVA, estan posant a prova la continuïtat de molts projectes. Per al sector musical, i en particular per al sempre sensible àmbit simfònic, es configura un panorama econòmicament més que complex, tenint en compte l'alt cost de manteniment d'una formació d'aquestes característiques i els marges estrets de la seva activitat.

A Catalunya, a més de les dues grans formacions públiques del país, Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) i Orquestra del Gran Teatre del Liceu, que depenen econòmicament dels consorcis respectius, una vintena de formacions s'acullen anualment als ajuts que atorga l'Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC) –l'antic ICIC–, convocats per donar suport a l'activitat artística de formacions estables de música clàssica, antiga o contemporània, big bands de jazz i agrupacions corals que actuïn als circuits professionals.

Per a tot aquest conjunt, la Generalitat disposa d'un pressupost d'1,5 milions d'euros, una xifra que fa dos anys assolia els 2 milions i que Albert Bardolet, director de l'Àrea de Música de l'ICEC, considera menys que mínima per poder continuar donant suport a l'activitat d'aquestes formacions. *"Aquest ajut és completament insuficient. En lloc d'1,5 hauríem de tenir cinc milions d'euros per repartir"*, assenyala.

El futur, però, sembla avançar en direcció contrària i tot apunta cap a la necessitat de continuar incidint –fins i tot les grans formacions públiques, amb pressupostos cada cop més ajustats– en la recerca del patrocini privat com a garantia de supervivència. D'aquí l'expectació que suscita la promulgació d'una nova Llei de mecenatge, amb esborrany aprovat el passat mes de maig i que inclourà, a més de mesures de caràcter tributari, estímuls que fomentaran la motivació i el reconeixement social dels benefactors, com a taula de salvació del depauperat sector cultural.

Aquest projecte, però, porta alguns a plantejar-se si el que es prepara, en realitat, no és res més que una transferència de responsabilitats des del sector públic al privat i no són pocs els que es pregunten si l'increment de patrocini que es preveu que comportarà el nou reglament, donarà peu a les administracions a reduir les seves aportacions a la cultura, amb l'excusa que institucions, formacions o col·lectius podran viure del sector privat.

En aquest context, què passarà amb les orquestres en el futur? Podran les institucions continuar donant suport als grans cossos simfònics del país o aquests només podran subsistir si aconsegueixen el suport privat?

Subvencions per puntuació

El 2011, cinc formacions simfòniques catalanes van rebre ajuts de l'ICEC per un valor total d'1.064.940,55 euros. En ordre de prestacions, les orquestres beneficiades van ser la Simfònica del Vallès (655.289 euros), Orquestra de Cadaqués (185.325), Orquestra Simfònica Julià Carbonell de les Terres de Lleida (145.918), Camerata XXI (53.978) i Orquestra Simfònica de Sant Cugat (19.428).

Per accedir a aquestes prestacions, les formacions sol·licitants s'han de sotmetre a uns barems de puntuació i també al criteri d'un comitè d'experts. *"Quan jo vaig arribar a l'ICEC, el març del 2011, em vaig trobar una feina feta que vull lloar públicament. Estic parlant del famós Pla d'Orquestres, que ens havia permès identificar les orquestres que hi havia, la feina que feien i la dimensió que tenien. A partir d'aquí, es van fer unes bases de subvenció que regulen la concessió d'aquests ajuts"*, explica Albert Bardolet.

En línies generals, aquestes bases adjudiquen punts a les formacions sol·licitants a partir d'un seguit de criteris objectius: concerts realitzats, audicions de caràcter pedagògic o familiar, actuacions fora de la seva localitat, actuacions fora de Catalunya, programació d'obres de compositors catalans i estrenes absolutes d'obres d'autoria catalana. L'activitat econòmica de la formació també es premia i s'obtenen punts tant en funció de la previsió de despeses –activitat artística i administrativa, producció i difusió– com d'ingressos, incloent-hi contractació, venda d'entrades, patrocinis privats obtinguts, etc. A més d'aquests criteris objectius, un comitè d'experts valora també la qualitat artística de la formació, l'interès de la seva programació i l'impacte social del seu projecte. Tot això configura una puntuació que, un cop establerta, determinarà la quantitat que ha de percebre cada formació. Això sí, s'estableix que l'import total de la subvenció no pot superar el 45% del cost total de les

Les bases de l'ICEC per a l'adjudicació de subvencions a les orquestres catalanes són un seguit de criteris objectius: concerts realitzats, audicions de caràcter pedagògic o familiar, actuacions fora de la seva localitat, actuacions fora de Catalunya, programació d'obres de compositors catalans i estrenes absolutes d'obres d'autoria catalana. L'activitat econòmica de la formació també es premia i un comitè d'experts valora la qualitat artística de la formació, l'interès de la seva programació i l'impacte social del seu projecte.

despeses del conjunt.

"La inversió pública que es fa actualment en el món professional és petita i s'hauria de multiplicar per cinc per poder donar aigua i oxigen a unes orquestres que bàsicament viuen de la seva feina", assenyala Bardolet, que no veu exagerat l'actual mapa orquestral català. *"En principi ha d'haver-hi lloc per a tothom i aquest lloc s'ha de trobar de manera natural. Si aquestes orquestres fossin totes públiques, potser podríem dir que n'hi ha massa, però si existeixen, malgrat no haver-hi diners públics, vol dir que hi ha lloc per a tothom, que cada orquestra té el seu públic i la seva raó de ser. I el que nosaltres hem de procurar és que aquestes orquestres puguin viure millor."*

Amb 25 anys de trajectòria, l'Orquestra Simfònica del Vallès subsisteix amb l'atípic model de societat anònima laboral (SAL), segons el qual els músics que la integren en són, alhora, els propietaris. És, de lluny, la més valorada de les formacions privades que opten a subvenció i, per tant, la que més rep, tot i que la quantia de l'ajut s'ha reduït en uns 44.000 euros respecte de convocatòries anteriors, segons que explica el gerent Alberto Sampablo.

"Per a nosaltres, i per a altres orquestres, l'actual sistema de subvenció, que es va forjar al govern socialista, no és del tot adequat. Com a sistema de puntuació, per exemple, no recull moltes de les característiques fonamentals del nostre projecte, com tot el treball dedicat al mecenatge i al patrocini o el programa social. I d'altra banda, la dotació actual és completament insuficient i aquests recursos encara minven més perquè cada vegada hi ha més formacions que fan més activitat. Tot això fa que la situació actual sigui força difícil."

Amb un pressupost anual de 2,2 milions d'euros, dels quals 1,2 són nòmines, l'OSV es veurà obligada aquest curs a aplicar un nou ERO temporal de quatre mesos de durada. *"Nosaltres ja hem fet els deures. Fa tres anys vam ser els primers a rebaixar-nos el sou, tota l'orquestra. El problema és que aquests 600.000 euros de subvenció, que no arriben a ser el 25% del pressupost, pertanyen a una temporada ja feta i tampoc no sabem quan els cobrarem"*, explica.

Política cultural

Per a Alberto Sampablo, però, el problema fonamental radica en la manca *"d'una política cultural i un model clar de finançament per a les empreses culturals. No es diu, «volem que les empreses de la cultura tinguin tant per cent públic, tant per cent privat, tant de taquilla»... Si això existís, les polítiques de subvenció respondrien a aquest model, les entitats culturals sabrien cap on han d'anar i les empreses sabrien on és millor acostar-se"*, puntualitza el gestor, activament implicat en la fundació de la nova Associació d'Orquestres Professionals de Catalunya. *"Es tracta de crear un instrument de diàleg amb qui ha de confeccionar les polítiques culturals. Volem compartir informació i ajudar a crear el futur de la gestió de les orquestres professionals: tenir un discurs comú davant els polítics, tenir eines per gestionar les polítiques de subvenció, dibuixar el model de futur de les orquestres"*, anuncia.

Per a Sampablo, la coresponsabilitat és una paraula clau de cara al futur de les empreses culturals. *"Hi ha d'haver una coresponsabilitat entre el sector públic i el privat. Nosaltres partim del model 33-33-33; és a dir, un terç d'activitat privada, un terç d'ajuts públics, i un terç, patrocini i mecenatge. Naturalment, aquests percentatges poden fluctuar, però es parla de terços perquè entenem que hem de fer les coses tots junts."*

En una situació força diferent, tot i que en cap cas aliena a la crisi, es troben les dues grans formacions simfòniques de titularitat pública que té Catalunya, el pressupost de les quals forma part dels grans equipaments a què pertanyen, L'Auditori i el Liceu. *"En un model públic, les institucions tenen l'obligació d'assegurar el finançament de la plantilla, que és el cor de l'orquestra. Tenint assegurat això, tens una orquestra en estat de marxa"*, afirma amb contundència François Bou, gerent de l'OBC, formació que actualment es finança amb un 70% de diners públics, un 20% d'ingressos propis i un 10%, amb patrocini i mecenatge.

Segons Bou, la pervivència d'aquest model resulta imprescindible *"perquè la nostra especificitat com a societat és tenir un sector cultural públic que ens permeti oferir a tota la població el millor de la cultura, a preus assequibles. Això és l'orgull de la nostra civilització i, per tant, seria molt perillós que una part del finançament de la plantilla hagués de recaure en la inversió privada, perquè som un servei públic. Naturalment, el model privat també hi ha d'existir, però és un altre"*.

En aquest model, però, Bou entén que els costos de producció artística –500.000 euros el 2011, en el cas de l'OBC– es poden

L'Orquestra Simfònica del Vallès amb Rubén Gimeno

cobrir per altres vies: ingressos propis, taquilla, patrocini privat, etc. *"I si sobra una mica, això pot contribuir al finançament de les nòmines"*, aclareix el gestor, que opina que en el futur les formacions públiques, sense renunciar a la seva especificitat, han de potenciar *"els ingressos procedents d'altres institucions, que poden subvencionar projectes específics, com una gira, per exemple, o del món empresarial o privat, que tots esperem que s'incrementi a partir de la nova Llei de mecenatge"*.

Estratègies de mercat

En realitat, totes les mirades es giren en aquesta direcció. Especialment la de formacions com la Simfònica del Vallès, embarcada des de fa temps en una agosarada política de màrqueting i renovació de la seva imatge, que es preveu que culminarà a finals d'any amb un canvi de nom. *"Segurament no ens direm ni simfònica ni orquestra. Volem crear una nova marca perquè el nom actual no ens reporta res específic i així acabarem de fer aquest tomb que vam començar fa tres o quatre anys"*, anuncia Sampablo.

En el fons, la qüestió és encarar el futur amb noves eines a l'hora d'establir un nou tipus de diàleg amb un sector privat més reaci actualment a les grans inversions anuals i més proper als ajuts per a propostes concretes. *"Estem en un procés d'apropament a les empreses amb un discurs completament diferent"*, explica el gerent. *"D'una banda, s'imposa un canvi de relació amb els grans patrocinadors i passar d'un tipus de model, molt respectuós a l'hora de demanar una subvenció però sense cap tipus de retorn cap al mecenes, a una relació activa. Exemple d'això és la* flash mob *que vam fer fa uns mesos amb el Banc de Sabadell, que sempre ha estat el nostre patrocinador principal. I, d'una altra banda, també volem apropar-nos a la petita i mitjana empresa, un sector que a França, amb la seva nova Llei de mecenatge, s'ha dinamitzat molt. Volem aconseguir una petita família d'empreses col·laboradores, com fan les orquestres britàniques o americanes"*, anuncia.

Per a Sampablo, tot i la dificultat de les circumstàncies actuals, aquest és *"un camí molt encoratjador i que està donant molt bons resultats. En la darrera reunió de l'Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS), el passat mes de març, totes les orquestres es lamentaven de la situació actual enmig d'un clima de pessimisme, i nosaltres, des de la nostra modèstia, parlàvem d'un moment de vitalitat, de moltíssimes idees, en què flueix la il·lusió artística. Però, com dic, es tracta d'apropar-se a les empreses des d'una altra perspectiva"*.

Les institucions, per la seva banda, també veuen la necessitat d'obrir noves vies d'ajuda a la cultura. Almenys en el cas de les orquestres, des de l'ICEC es treballa actualment en la creació, el 2013, d'una Temporada Simfònica a Catalunya; un circuit estable que afavoreixi l'actuació, arreu del territori, de les orquestres catalanes. *"La idea és que aquestes formacions facin més exhibició de les seves produccions. Per això hem d'aconseguir posar-nos d'acord amb els programadors, els teatres, per fer circuits, perquè les orquestres tinguin més feina, més públic i puguin arribar millor a la societat a la qual s'adreçaven"*, explica Albert Bardolet, que afirma que *"des de les administracions s'estan abocant en aquests moments moltes energies per a la creació d'eines específiques perquè els projectes culturals siguin més barats de mantenir i perquè no baixi la contractació"*.

Això sí, Bardolet opta per mostrar-se caut en relació amb la futura Llei de mecenatge. *"Llei de mecenatge, sí, però garantint que les administracions no tocaran ni un euro dels que ja inverteixen en cultura, perquè si no estarem fent un mal negoci. I un negoci en el qual ja no hi haurà prescripció cultural. Com que les empreses es posaran directament en contacte amb els projectes a què donaran suport, ningú no dirà si això és bo o dolent, si fa falta o no... I llavors podria haver-hi un malbaratament. La Llei de mecenatge només ajudarà a resoldre els problemes que ara tenim si el sector públic manté intactes les seves aportacions a la cultura."* ♦

RECORDEM ...

Joaquim Malats

Cim del piano català

PER JORGE DE PERSIA

A la seva casa del primer pis de la Gran Via, 667, va morir amb tot just quaranta anys el 22 d'octubre de 1912 el gran pianista Joaquim Malats. Havia nascut a Sant Andreu del Palomar el 4 de març de 1872.

Hi ha dues circumstàncies significatives, i possiblement contraposades, que marquen la vida musical catalana, i alhora l'espanyola i europea durant els anys que enllacen la primera i segona dècades del segle XX. D'una banda, el fet notori i singular en la literatura pianística europea que entre el 1906 i el 1911 es donen a conèixer dues obres de tanta envergadura artística i tècnica com són la suite *Iberia* d'Isaac Albéniz (1905-1908) i les *Goyescas* d'Enric Granados. Dic singular, ja que no hi ha –tret de l'obra de Debussy i Ravel– cap altre cas semblant en l'àmbit europeu del piano. Però alhora, l'altra circumstància que entorpeix aquest camí genial, ve donada per la mort primerenca d'alguns dels més importants músics d'aquells anys. I no solament importants a Catalunya i Espanya, sinó en la seva projecció europea.

Albéniz i Granados formen part d'una generació que va donar importants figures del piano, al costat de Ricard Viñes, Joaquim Malats i Joaquín Nin, per esmentar els més destacats. I lamentablement, Albéniz va morir el 1909, Granados el 1916, i Malats el 1912, tots joves.

Va ser un moment d'auge de l'instrument, fins i tot quant a la seva fabricació, ja que coincidien a Barcelona fàbriques com la de Bernareggi o la d'Ortiz & Cussó, que donaven al mercat instruments excel·lents. Per fer-ne promoció, els distingits pianistes de llavors s'exhibien al seu costat o tocaven –i fins i tot gravaven– a les mateixes sales de concerts dels fabricants. A París era semblant. La casa Erard, alhora que la Pleyel, portaven la iniciativa en aquest sentit. I s'organitzaven concursos afavorits per ells i presentacions en què mostraven la meravella del seu virtuosisme i els seus mecanismes àgils, pianistes com Moriz Rosenthal, o la figura més polivalent del patriota polonès Paderewski, entre d'altres. En una d'aquestes ocasions va transcendir amb força el nom d'un pianista català. La nit del 19 de maig de 1903 el jove Joaquim Malats es va endur enmig d'aclamacions el Premi Diémer[1] després de dues brillants actuacions a la sala del Conservatori de París, i competint amb grans pianistes europeus. Schumann, Beethoven, Chopin i Liszt van brillar a les seves mans.

La crítica i el públic de Barcelona el van reconèixer abans d'aquest gran triomf. Havia començat els estudis amb el mestre Goberna, després sistemàticament es va formar amb Joan Baptista Pujol a l'Escola Municipal de Música, i després va continuar una important estada a París, becat per l'Ajuntament de la capital catalana.

I així va començar una carrera de grans èxits, que es va veure interrompuda per la seva malaltia, que primer va fer cancel·lar les seves gires, i després el va portar a dedicar-se a l'ensenyament al Conservatori de Madrid, però d'allà ja va tornar amb la salut molt trencada. Però aquesta carrera internacional es va veure enriquida amb la potència de la important generació catalana a què pertanyia, i la intensa amistat amb Isaac Albéniz és una de les baules glorioses de la vida de Malats. S'havien conegut a París quan el ja reconegut músic vivia en aquesta ciutat, compartint saló –i admiracions mútues– amb els seus molt propers Fauré, Dukas, Chabrier, Chausson, D'Indy; amb un Debussy també proper en l'art, encara que menys en l'aspecte personal. I va ser en aquest ambient, ja una mica malmesa la seva salut, que Albéniz va començar a treballar el 1905 als seus quaderns d'*Iberia*. I alhora que Ricard Viñes feia les delícies de Debussy, Satie, Ravel i Albéniz tocant i estrenant les seves obres; el gran mestre camprodoní va reconèixer la vàlua transcendent de Joaquim Malats, amic inseparable de Viñes i Granados des dels temps d'estudiant a París. Malats havia donat a conèixer a Barcelona, al saló de la comtessa de Castellà, on solia compartir piano amb l'il·lustre Granados, una audició de *Triana* d'Albéniz. El compositor ja n'havia quedat enlluernat quan el va sentir tocar la seva música recent, i amb entusiasme li va escriure des de Niça (en període de recuperació, el novembre de 1906) la seva admiració: *"en el meu concepte formes en el curt nombre de pianistes dignes de tal nom al món musical"*...

I poc després, el 27 de 1906: *"acabo d'enllestir sota la teva directa influència d'intèrpret meravellós el tercer quadern d'*Iberia [L'Albaicín, El Polo i Lavapiés]". L'amistat despreocupada els va fer passar dies inoblidables a casa d'Albéniz, que agraït li escriu: *"y para tí, grandísimo gorrino, dile a tu personilla que t'aportu en les entretelillas del curaçon. /Abur / El Gordo."*

Intensament compromès amb l'art de Granados i especialment d'Albéniz, Malats va donar a conèixer a Barcelona el desembre de 1909 sis números d'*Iberia*[2] i poc després al Palau de la Música els va tocar afegint-hi *Eritaña* el 10 de març de 1910[3]. ♦

NOTES

1. Louis Diémer (París, 1843-1919), virtuós del piano, va fer gires al costat de Pablo Sarasate. Pels seus ensenyaments al Conservatori de París va passar, entre d'altres, Alfred Cortot. El seu interès pels instruments antics el va portar a difondre el clavecí. El premi creat per ell, destinat a pianistes que haguessin obtingut deu anys enrere el primer premi del Conservatori, va assolir ressonància internacional.
2. *"Evocación, després, lo pintoresc del Puerto; a seguit, l'orientalisme del Albaicín; la graciosa y melódica alegría de Màlaga; la pura beutat musical de Jerez, y en fi, l'ayrós y ben trovat final Triana."* Henri Collet, «Revista Musical Catalana», desembre de 1909.
3. Segons assenyala Collet a la «Revista Musical Catalana», la crítica –tret de Miquel Salvador– no va comprendre la grandesa d'aquestes partitures. Malats la considerava a la seva mort el maig de 1909 com *"la més justa glòria de l'art músic espanyol, que s'engrandirà quant més es conegui la seva obra."*

Mozart 'versus' Wagner

El dia 8 de febrer de l'any 1905 Joan Maragall impartia una conferència a la seu de l'Associació Wagneriana titulada "El drama musical de Mozart" en què defensava la primacia del geni de Mozart per sobre del de Wagner i explicava quin era per a ell el veritable drama musical. Encesa la polèmica, amb resposta incendiària dels wagnerians, la «Revista Musical Catalana» intentà calmar els ànims tot defensant la presència del drama en diversitat de manifestacions, ja sigui en la música de Mozart, la de Beethoven o la de Wagner. Significatives reflexions en un moment en què Mozart era encara un músic menystingut.

Lluís Millet: *Mozart y Wagner en la Wagneriana*, a la «Revista Musical Catalana», 1905. pàg. 54-55.

(...) Arribà'l conferenciant [Joan Maragall] a Wagner, y en contà la grandesa de la seva obra, fent consistir la seva gloria en la proporció que possehia'ls elements de músich, home de teatre, poeta y crítich, ab qual proporció d'elements ell pogué donar forma al drama musical modern que ha creat. Parlant en Maragall de Wagner, ho feu ab admiració, més no ab entusiasme. Com a poeta'l considera lo just pera escriure'ls seus dramas. Més al comensar a parlar de Mozart la paraula se li entonà y ens portà l'unció de l'ànima enamorada. Ens parlà com desde noy s'en va enamorar d'aquella música, y com ja gran, el *Don Juan*, la obra mestra de Mozart, l'ha penetrat y li ha fet compendre la transfiguració de la paraula per la música; el casi vulgar llibret del Da Ponte s'ha sublimisat; els caràcters, casi bé tots acanallats o superficials, s'han ennoblit y han pres relleu; la sensació musical ha revelat un drama ahont hi viu y canta la joventut altiva y apassionada del D. Joan, la dignitat y sentiment de venjansa de Dª Ana, la simplicitat y tendresa de Zerlina, lo deliciós còmich truanesch d'en Leporello, y per sobre de la lluita y armonia de sentiments de tots els caràcters hi ha l'halenada sobrenatural del Comendador, que en l'escena del cementiri esborrona els sentits, y en la del convit aterra ab un esclat sublim. Aquest es el drama musical de Mozart, segons en Maragall.

Aquesta conferencia va remoure l'entusiasme wagnerià d'en Miquel Domenech y Espanyol, director artístich de la «Associació Wagneriana», conegut en el camp de la literatura musical per son llibre sobre'l *Parsifal*, ahont exposa ideas extraordinarias sobre dita obra.

En Domenech, en sa conferencia, que titolà *El Don Juan de Mozart y el Drama Musical de Wagner*, comensà dihent que la paraula sugestiva d'en Maragall li havia remogut ideas que anava a exposar, y que, encara que dissentia del poeta en algun punt, no's prengués el seu treball com una refutació. Seguidament feu notar la diferencia entre la música pura y la dramàtica, ja que l'última ha de subjectarse íntimament al poema, expressant la essencia de l'acció, el moviment interior, que segons Schopenhauer, y en aquest sentit el seu deixeble Wagner, solament pot expressar la música. Feu notar la diferencia entre'l caràcter imitatiu de la música de Wagner y la dels seus precursors, fent el primer una aplicació constant y racional de lo que havian iniciat els altres. (...)

Esmentà'l caràcter intelectual del nostre temps ab un brillant paragraf retrayent la influencia dels filosops capdals de l'Alemanya, de qual moviment Wagner sembla esser el coronament. Refutà que'l *Don Juan* de Mozart fos drama musical, ja que, segons ell, no reuneix las condicions d'unitat necessaria, per las formas convencionals de la època, com són las formas d'arias, duos, etc., separats pel recitatiu sech; pel tractament de la orquesta, purament acompanyant (devegadas) de les veus, etc., etc. (...) Posà a Wagner com a finalitat gloriosa de la evolució de la música y del drama musical desde Monteverde, citant els capdals genis que han fet de graons a sa figura (no citant per res a Bach!) (...)

Ab tot lo qual Maragall (y altres) tornarà a agafar la partitura del *Don Juan*, y ab ulls iluminats pensarà *e pur si muove*; y en las escenas líricas modernas passan dramas lírichs fets sobre la *tabulatura* wagneriana, que no contenen drama perquè en Wagner no pensà en deixarnos la recepta del seu geni. No val a confondre la essencia y la forma. Es prodigiosa la creació wagneriana, però en el primer temps de la *Novena Simfonia* hi ha tant o més drama que en una obra del autor del *Tristan*. Admirem y estudiem als genis, però no fem sectas artísticas, que desvian y malmenan a la joventut. Bach, Gluck, Mozart, Beethoven, Wagner y tots els altres cimals del art musical, té cada un sa visió y son llenguatge propi. Cada un nos revela meravellosament una modalitat de sentiment, una interpretació sentimental del ànima humana. Segons el temperament, educació y ambient de cada un, sentirem més simpatias per un o per altre. En Maragall se n'anirà ab Mozart y sentirà'l drama viu de *Don Juan*; un músich modern que veu de prop y es conscient de la forma exuberant wagneriana, potser deixant apart son temperament especial, se n'anirà adalerat ab Wagner y, cegat per aquell art apoteòsich, trobarà infantil y petit lo dels anteriors.

No's prengui això que acabem de dir com un càrrech a la «Associació Wagneriana» de Barcelona, ja que es prou sovint que dita entitat dóna audicions remarcables d'autors cabdals anteriors a Wagner: es solament un perill que creyem veure en aquesta classe d'associacions, que per altre costat molt de bé fan; perill que'ns ha semblat posà de manifest la última conferencia d'en Domenech y Espanyol. ♦

L'EMPREMTA DE...

Jaume Tribó

El "mestre" invisible del Liceu

PER PEP GORGORI

Fa més de trenta anys que veiem la seva mà sortir de la petxina del Gran Teatre del Liceu per rebre la salutació afectuosa d'estrelles de l'òpera de renom mundial al final de les funcions. És l'apuntador, Jaume Tribó, probablement una de les poques persones que es poden permetre el luxe de mirar una diva als ulls i dir-li quan ha de parlar i quan ha d'estar callada. No fa gaire, Roberto Alagna va fer-lo sortir del cau, aixecant-lo a pes des de l'escenari. Va ser la primera vegada en tot aquest temps que feia una reverència al públic: *"Vaig veure tota l'orquestra, que m'estima molt, rient"*, explica.

Jaume Tribó durant una representació d'*Il burbero di buon cuore* al Liceu

Antoni Bofill

Resulta difícil quedar amb ell perquè, com qualsevol cantant, ha d'assistir als assajos i a més a les funcions. I entremig, ha d'estudiar. Encara? *"Sempre cal estudiar, sempre"*, diu. "*Per exemple,* Rusalka *no l'he feta mai i l'haig d'estudiar."* La seva és una tasca "molt musical", ja que ha de conèixer la partitura tan bé com el director per donar les entrades quan toca i, a més, dir les primeres síl·labes que es canten amb l'entonació i la pronúncia adequades.

Està convençut que la seva professió té futur: *"A l'Òpera de Viena hi ha cinc apuntadors, al Metropolitan n'hi ha set –especialitzats en diferents idiomes–, a la Royal Opera House també en tenen..."* I és que per molt bons que siguin, als cantants els va molt bé tenir una referència: *"Un cop et posen el vestit, i la perruca, i no escoltes bé, i el director d'escena et fa fer qui sap què, agraeixes que hi hagi algú que t'ajudi."* Tot i això, admet que els seus millors deixebles tenen més oportunitats si marxen del país que no pas si hi resten.

Tatuatge

Aquest any, en el pitjor moment de la crisi que travessa el Gran Teatre, va prendre una decisió "radical", que els qui el coneixen *"diuen que és impròpia de mi"*. M'ho explica tot descordant-se la camisa. S'ha tatuat la L del Liceu al pit: *"Ara que el teatre travessa un mal moment, no el vull odiar."* I no pot odiar allò que porta amb ell mateix. *"La teràpia ha funcionat, perquè no l'odio"*, afegeix. Tot seguit, em fa notar que no és ben bé la L oficial que estem acostumats a veure, sinó que té més història: *"Aquesta ela té un traç diferent, no és l'ela modernista que veiem ara, sinó una d'estil gòtic que va dibuixar el meu avi, Francesc Tribó i Capdevila el 1908, que n'era abonat i també era pintor."*

I és que l'apuntador porta el Liceu molt endins: *"Sempre estimaré més el teatre que es va cremar el 1994, perquè tenia ànima. Aquest ja la comença a tenir, i està creixent."* Troba a faltar, però, la sonoritat de la fusta vella: *"Ara és tot ciment, el so ha de ser diferent per força."*

La senyora Caballé

Quan parla de Montserrat Caballé diu *"la senyora Caballé"*. *"Dic «la Sutherland», «la Marton»..., però dic «la senyora Caballé»"*. Ho fa perquè li agradaria *"que la gent li tingués aquest respecte"*. Amb ella va viure alguns moments memorables, alguns de tan peculiars com aquest: *"Una tarda jo estava amb la* Linda de Chamonix *al Liceu i un acomodador em ve a buscar perquè la senyora Caballé em trucava des de Niça. Em va dir que el cor no estava gaire segur fent* La Parigina *de Donizzetti, i em va demanar que hi anés. «Quan?», li vaig preguntar, i em diu: «Demà». Li vaig demanar permís al senyor Pàmies, vaig sortir a la Rambla, vaig agafar un taxi que baixava, vaig anar a buscar la meva dona, que llavors era la meva nòvia, el taxista em va demanar de passar per Badalona per recollir també la seva dona i el passaport. El taxi es va espatllar a mig camí, però vam poder seguir, jo vaig estar estudiant la partitura tota la nit, amb la meva dona fent-me llum amb una lot. La funció va sortir com va sortir... i quan va acabar l'òpera, un del públic va cridar: «Bravo, souffleur!»"*

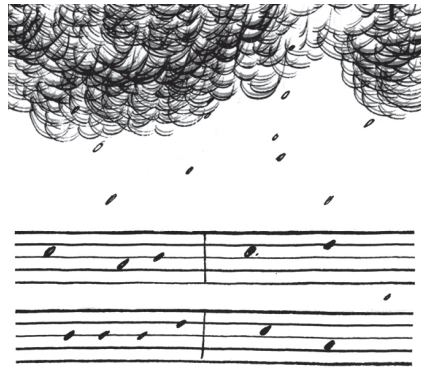
Quan acaba d'explicar-me tot això, em pregunta: *"Bé, i què vols preguntar-me per escriure això de L'empremta?"* I no puc evitar pensar que les millors empremtes són les que es deixen sense adonar-se'n i s'escriuen sense preguntar gaire. ♦

LIED SENSE PARTITURA

Josep Maria **Llompart**

PER MIQUEL PUJADÓ

Josep Maria Llompart (1925-1993), un dels principals poetes mallorquins del segle XX, va passar la primera infantesa a Galícia –país del qual conservarà un record mitificat durant tota la vida–, on el seu pare estava destinat com a coronel d'infanteria. En tornar l'any 1930 a la seva Mallorca natal, Llompart descobreix com a pròpia la llengua catalana, gràcies a les *Rondaies mallorquines* que el pare, ja a la reserva, li llegeix. Durant la postguerra, entra en contacte amb els ambients literaris de l'illa i amb autors com Jaume Vidal Alcover, i és mentre estudia la carrera de dret a Barcelona que arriba a sentir-se membre d'una cultura catalana global i escriu els seus primers poemes. Després de col·laborar entre 1956 i 1961 amb Camilo José Cela en la revista «Papeles de Son Armadans» –gràcies a la qual es capbussa en l'obra d'autors com Italo Calvino, Blas de Otero, etc.–, comença a treballar com a assessor literari a l'Editorial Moll i publica, el 1964, el primer manual de literatura contemporània a les Illes: *La literatura moderna a les Balears.* Membre fundador i posterior president de l'Obra Cultural Balear, combina la docència, la crítica literària, la traducció (publica una antologia de poetes gallecs) i l'activisme antifranquista amb la seva producció poètica –de caire sovint elegíac, tot i que amb tocs puntuals de realisme històric–, que arriba al seu zenit durant els anys setanta i vuitanta, amb llibres com *La Terra d'Argensa* (1972), *Memòries i confessions d'un adolescent de casa bona* (1974), *Urbanitat i Cortesia* (1979), *Mandràgola* (1980), *La Capella dels Dolors i altres poemes* (1981)... El 1982 rep el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, i l'any següent apareix la seva *Obra poètica* completa. Posteriorment, poc abans de morir, publica encara el llibre *Spiritual* (1992), que inclou una sèrie de poemes breus inspirats en formes musicals diverses: *slow-fox, martinete, spiritual...* Aquí en teniu alguns. ♦



Il·lustracions: Ona Caussa

MILONGA

Al portal del cementiri
la cremor del gessamí.
Canten, canten animetes,
roseguen cucs i sospir.

Canaveres ben pelades
hom desava a pit i oblit.
Fossers remugaven d'esma
vou-veri-vous fent camí.

Volen, volen animetes
pels racons del paradís.
Munta com un ocell negre
la nit.

TANGO

Taca de vi,
la mà
damunt la taula.
La rosa marcida, el llibre,
horabaixa.
Hi ha una sentor de femella
que et refrega els pèls i l'ànima,
subtilitzen soledats
les mitges ben estirades,
agulla punxant al cor,
la sang a la lligacama.
La tristesa del vellut
endolceix desesperances.
Tanmateix,
no escapcis més la baralla,
punt
i a part: serà
en venir la matinada.

BOLERO

Cavallets en el capvespre,
per sempre.
M'estimaves a la tarda,
per sempre.
El neó color de rosa,
la corbata de niló,
per sempre.
La vora del teu can-can,
punta de coixí en els pits,
per sempre.
M'estimaves a la nit,
per sempre.

Esfullava margarides
una mort de pa-amb-fonteta

PAPER D'ASSAIG

Concert d'estiu

PER NARCÍS COMADIRA

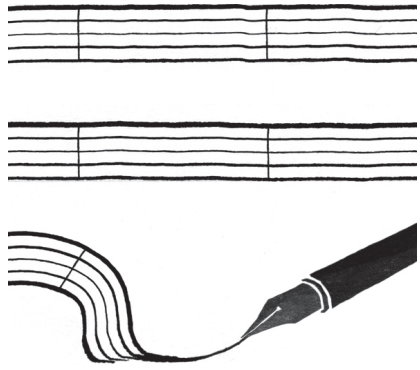
A finals d'agost, vaig tenir ocasió d'escoltar, a l'església de l'antic monestir benedictí de Sant Feliu de Guíxols, una de les composicions que m'agraden més: el *Requiem* de Gabriel Fauré. Amb la música, com amb altres manifestacions artístiques, em passa que algunes obres formen part d'una manera especial d'allò que en podríem dir l'ànima de la sensibilitat. No necessàriament han de ser composicions extraordinàries o les millors del seu gènere, però sí que han de tenir alguna cosa d'especial per acabar configurant-te l'esperit. El *Requiem* de Fauré és, per a mi, una d'aquestes peces. D'altres són, per exemple, el *Quintet* de Schubert, "El tell" d'*El viatge d'hivern,* del mateix compositor, aquell preludi de Chopin conegut popularment com "la gota d'aigua", l'"Adagio" del *Concert núm. 23 per a piano i orquestra* de Mozart, el *Concert per a piano i orquestra* de Grieg...

El concert a què em referia en començar em va donar l'oportunitat de sentir el *Requiem* de Fauré en una església, cosa que va afegir sacralitat a una partitura que ja voluntàriament s'allunya del dramatisme, la teatralitat o la truculència d'altres composicions basades en la missa de difunts. I penso ara en els rèquiems de Mozart, de Verdi o de Berlioz. Fauré va voler un rèquiem especialment tranquil, pacífic, dolç. Algú va parlar, ja en temps de Fauré, de *"berceuse de la mort"* i no anava pas desencaminat. Es tracta d'una obra serena i reconfortant, malgrat la tensió harmònica en algunes parts de l'orquestració. Una obra lúcida, però, que no defuig el pes del dubte, vehiculat en melodies i modulacions a vegades tallants com un ganivet.

No va pas ser una obra escrita a raig i segons l'ordre dels textos litúrgics. Per començar, Fauré no musica el "Dies irae", substitueix el "Benedictus" per un "Pie Iesu" meravellós i afegeix al conjunt un "Libera me" i l'inoblidable "In Paradisum", escrits sobre dos textos no de la missa de rèquiem sinó de l'ofici de difunts. Els cinc fragments que va escriure primer, "Pie Iesu", "Introit" i "Kyrie", "In Paradisum", "Agnus Dei" i "Sanctus", es van interpretar per primera vegada a La Madeleine, de París, el 16 de gener de 1888, durant un funeral, dirigits pel mateix Fauré, que era el mestre de capella de la parròquia. M'agrada pensar en aquest escenari tan connotat per a aquesta obra, perquè, com totes les obres de debò grans, malgrat superar les marques del seu temps, saben conservar-ne alguna cosa que les data però sense afectar-ne la transcendència. I La Madeleine, amb les seves pintures eclèctiques, la seva forma de temple grec, els seus daurats i les seves llums, és, crec, un escenari perfecte per a aquesta obra. Però per allò que deia que ha de tenir una obra gran per transcendir el seu temps i els seus límits, el *Requiem* va sonar perfectament a la nau guixolenca, que, evidentment, no té res a veure amb La Madeleine. És d'un gòtic dur, esquerp, despullat i elegant, com és el gòtic català.

L'ofertori es va escriure més tard, i encara en dues etapes, el 1887 Fauré el va esbossar, i el 1889 hi va afegir el solo per a barítion i, encara, el cor admirable en cànon que li fa de coixí, sembla que el va afegir el 1894. Acostumats com estem a sentir la versió darrera de l'obra, amb gran orquestra simfònica, hauríem de pensar, quan l'escoltem, que la versió primera estava lligada a les possibilitats de la capella de música de La Madeleine. Un cor reduït, veus blanques (res de sopranos famoses per al "Pie Iesu", sinó un simple escolanet, i res de barítons coneguts per als dos fragments de veu masculina solista, sinó un barítion del cor, *"un doux baryton-basse, du type cantor",* com demanava el seu autor). I una orquestra sense violins, sense fustes, amb un baix continu d'orgue.

Va ser l'editor de Fauré qui li va demanar una versió amb gran orquestra. Aquesta



versió és del 1901. I com que no se n'han trobat papers ni esbossos entre els papers de Fauré ni als arxius de La Madeleine, algú ha gosat atribuir aquesta orquestració a Roger Ducasse, deixeble de Fauré. De tota manera, Fauré la va signar i, per tant, la va fer seva, si és que no és tota de la seva mà. El 1924 es va interpretar, ignoro en quina versió, al funeral del compositor.

Al concert de Sant Feliu de Guíxols, el *Requiem* va anar precedit de la deliciosa *Pavana* i de la versió en suite orquestral de *Pelléas et Melisande*. L'orquestra simfònica del Vallès va sonar conjuntada i eficaç i em vaig prometre un bon *Requiem*. I així va ser. Una interpretació tranquil·la, amb un fort pes de sacralitat, un Cor Madrigal potent i delicat alhora van anar establint aquell teixit sonor inoblidable. I em va agradar especialment que el "Pie Iesu" no el cantés cap soprano famosa ni operística sinó una nena, Maria Chapman, menuda i trencadissa, gairebé angèlica, que va cantar amb una veu pura, afinada i perfecta de sentit. Un agradable concert d'estiu. ♦

La música de Wagner al cinema

Entre el tòpic i l'essència

PER XAVIER CAZENEUVE

Si hi ha un compositor clàssic que ha influït com cap altre en el que ha estat fins ara la música per al cinema, aquest és Richard Wagner.

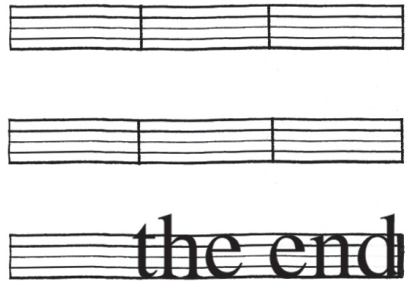
Considerat per alguns com el "pare" de la música cinematogràfica moderna, en moltes de les seves referències musicals –i en general de la música decimonònica– ja trobem la majoria de claus del que sentim encara ara en la majoria de les sales de projecció: una gran majoria de les partitures de les bandes sonores estan constituïdes sobre l'ús del leitmotiv; el cromatisme musical és constant també en la música cinematogràfica; l'ús dels *ostinatos* rítmics i melòdics per prolongar el material temàtic en les partitures és un dels mètodes d'escriptura musical més estès –i més pràctic– en la música cinematogràfica. Però, principalment, és la mateixa concepció dramàtica de Wagner el que segurament ha estat més determinant per al cinema, començant per la mateixa idea d'una orquestra invisible –una idea duta al màxim extrem en la música electrònica– i continuant pels moments de les seves òperes construïts segons concepcions plàstiques i decoratives o les seves anotacions de posades en escena d'una veritable planificació cinematogràfica. Als nostres ulls actuals, Wagner probablement és, en la seva concepció musical, el més cinematogràfic dels compositors clàssics –tot assumint el risc de la sentència anacrònica– i del qual la música de cinema més s'ha nodrit a l'hora de desenvolupar les seves concepcions musicals i estructures temàtiques.

Amb tot, si la música de cinema deu a Wagner el que és en essència, en canvi, l'ús que n'ha fet d'algunes de les seves peces musicals ha estat, la majoria de vegades, burdament tòpica (com acostuma a passar amb alguns altres compositors, com Verdi o Beethoven, per exemple).

Certament, tenim força exemples d'utilització intel·ligent de la música de Wagner en el cinema, i alguns de molt recordats per tothom: des d'usos metafòrics, com les notes de "La cavalcada de les valquíries" acompanyant una tràgica i terrible càrrega d'helicòpters que bombardeja un poblat vietnamita a *Apocalypse Now* (1979); fins a usos més explícits identificadors amb el conjunt de les seves òperes, com la presència constant de temes wagnerians a *Excalibur* (1981); passant pel conjunt d'homenatges i referències més o menys explícits, com el tema "Escéne d'Amour" de Bernard Herrmann a *Vertigo* (1958), clarament inspirat en la música de *Tristany i Isolda.*

Però, majoritàriament, la música de Wagner és usada en el cinema de manera tòpica en un doble vessant. D'una banda, la peça wagneriana estadísticament més utilitzada en les pel·lícules: el cor nupcial de *Lohengrin* (en dura competència amb el de Mendelssohn, és clar); de l'altra, l'anteriorment esmentada "Cavalcada de les valquíries", i d'altres, amb la intenció de fer identificar la música de Wagner amb el règim nazi o, per extensió, amb qualsevol forma dictatorial o imperial cinematogràfica de reminiscències feixistes o germàniques. Una vinculació que adquireix el seu màxim grau d'expressió en la desafortunada frase (tan idiotament repetida) de Woody Allen en la pel·lícula *Misteriós assassinat a Manhattan* (1993): *"No puc escoltar tant de Wagner, saps? Em vénen ganes d'envair Polònia!"*

En aquest sentit, no podem menys que recordar un dels millors exemples que podem trobar en el cinema de consciència del



poder ambivalent de la música i de la intel·ligència amb què pot ser utilitzada.

A *El gran dictador* (1940), film dirigit per Charles Chaplin, ell mateix interpreta dos personatges: un barber jueu i un dictador anomenat Hynkel –en una clara caricatura d'Adolf Hitler–, dos personatges que, físicament, són iguals l'un amb l'altre. En una de les escenes més conegudes d'aquesta pel·lícula, el dictador Hynkel somnia d'arribar a ser l'amo de la Terra i juga amb un gran globus terraqüi mentre sona el preludi del primer acte de *Lohengrin,* tot establint-se una relació clara entre la música de Wagner i les ànsies de poder d'aquesta imitació de Hitler. Al final del film, però, i arran d'una equivocació, el barber jueu s'ha d'acabar fent passar pel dictador i ha de pronunciar un discurs que se sentirà arreu del món. I així, aprofita l'avinentesa per emetre un missatge d'amor, pau, progrés i esperança en l'home. Cap al final del discurs, sentim música acompanyant les seves paraules: és la mateixa música del preludi del primer acte de *Lohengrin* que anteriorment acompanyava les ànsies de domini dictatorial. La mateixa música que s'identificava amb el mal és ara un discurs ple de bondat, fins al punt que les paraules s'acaben i, ja al final del film, només sentim la música de Wagner com a missatge d'esperança. ♦

CORRESPONDÈNCIES

La notació contemporània

Un nou codi de signes gràfics i visuals

PER MAGDA POLO PUJADAS

Les fronteres entre la notació musical i les arts visuals es van anar diluint especialment amb l'arribada de les avantguardes del segle XX i amb la conscienciació que la música havia d'experimentar nous camins creatius que implicaven una transformació radical de la seva essència. De totes maneres, cal tenir present que la notació musical sempre ha estat associada a la grafia, i la grafia, en el fons, a la imatge. Si revisem la història de la música i de la notació musical, podem trobar un dels primers intents de posar en relació la música amb la imatge als segles XV i XVI, quan va aparèixer l'*Augenmusik* que buscava l'embelliment de l'escriptura musical i que, per exemple, per representar els sentiments amorosos de la música componia una partitura en forma de cor. Aquesta nova manera de dibuixar la partitura maldava per trobar una equivalència entre el que la música representava auditivament i el que representava visualment. En aquest moment podríem dir que va començar a establir-se una clara relació entre la música, com a art dels sons, i la representació gràfica, com a art de la imatge.

Però si bé aquestes propostes renaixentistes i del barroc musical no van transformar l'essència de la notació, sí que ho van fer les propostes de la coneguda "notació gràfica" i la "notació visual" contemporànies, que van tenir una forta embranzida a la segona meitat del segle XX. La principal característica d'aquest tipus de notació és la de no utilitzar símbols de la música tradicional, o molt pocs, ni utilitzar una sintaxi convencional. Aquests dos fets comportaran un canvi radical en la concepció no només de la manera d'escriure la partitura, sinó també de concebre els fets compositiu i interpretatiu. Els motius que van despertar l'interès d'alguns compositors avantguardistes per transformar la notació foren, en primer lloc, la concepció de la música com a quelcom indeterminat i, en segon lloc, la necessitat de vincular el llenguatge musical amb altres llenguatges artístics.

La llibertat que s'exigia a la música, constatada arran del Curs Internacional d'Estiu de Música Contemporània de Darmstadt el 1946, comportava, de retruc, trobar una de les seves limitacions en la manera en què s'escrivia. Així, doncs, molts compositors, la majoria d'ells classificats dins dels més trencadors, trobaven que la notació tradicional ja no obeïa al que ells volien representar. Noms com els de Charles Yves, Erik Satie, Arnold Schönberg, Henry Cowell, Aaron Copland, Luigi Dallapicola, Darius Milhaud i Pierre Boulez, per dir-ne només uns quants, foren conscients d'aquesta limitació i començaren a trencar, amb més o menys virulència, amb els esquemes de la notació musical.

Fou a finals dels anys cinquanta que comença estrictament la notació musical gràfica de bracet de John Cage. Aquest compositor, després de compondre en el mètode serial, va creure en la necessitat de trobar un nou sentit als sons, als silencis i als sorolls. Aquest fet, juntament amb la introducció de l'atzar en la creativitat artística i musical, evidencia una ruptura que el condueix a plantejar-se com realment la música pot representar-se més enllà de si mateixa, amb la seva màxima llibertat, tant gràfica com auditiva. Malgrat que ja pels volts del 1939 John Cage comença a utilitzar suports musicals diferents dels tradicionals i a preparar els seus pianos, no és fins a *Music of Changes* (1951) quan té la necessitat d'ampliar la funció de la partitura. Aquesta nova notació representa en les partitures no només el que s'ha de tocar, sinó el que envolta aquest acte creatiu performàtic. A partir del *Concert for piano and orchestra* del 1958, Cage ja utilitza tota una sèrie de signes indefinits i inicia l'aposta per la indeterminació en tots els àmbits creatius. Tot això té un ressò considerable en diferents moviments que atien els canvis radicals que s'experimenten artísticament intentant acostar les distàncies entre l'art i la vida, que havia separat cada vegada més el capitalisme, l'elitisme i la mercantilització dels productes artístics. Amb els naixements a Europa del grup Fluxus, i als Estats Units de l'Escola de Nova York, i amb l'arribada de les músiques experimentals, dels *happenings* i de les *performances,* s'obre una escletxa important en la notació contemporània: ja no són importants els sons ni com es codifiquen, sinó la representació idònia de les idees musicals.

Els moviments avantguardistes de la segona meitat del segle XX van encoratjar molts artistes a experimentar una col·lisió entre les diverses formes artístiques. I la notació gràfica propiciava la manifestació de la indeterminació de la vida real, cosa que comportava el fet que es comencessin a utilitzar imatges abstractes, textos explicatius, símbols alfanumèrics, dibuixos i objectes tridimensionals. John Cage (en destaquem el llibre *Notations),* Earle Brown, Morton Feldman o Cornelius Cardew (amb la gran proposta de *Treatise)* van posar en relleu l'estreta i necessària relació entre els diversos llenguatges artístics. La confluència de la notació, la música audible, el compositor i l'intèrpret teixeixen, en aquest moment, un nou escenari creatiu. I el letimotiv de tot aquest entramat el constitueix la improvisació o, dit d'una altra manera, la vinculació de la música amb la llibertat, especialment amb la llibertat interpretativa. D'aquí que noms com el de Cornelius Cardew prenguin un protagonisme considerable en l'escena de la notació gràfica en el sentit que hi ha signes o imatges que ja ni tan sols es poden tocar, només poden ser vistos. S'arriba, doncs, a una representació radical no-auditiva o icònica de la música que manifesta més que mai l'íntima relació de la música amb la imaginació i amb la imatge que en deriva.♦

Txaikovski
com a narració literària

PER RAFAEL ARGULLOL

Des de l'antiguitat, però sobretot des del Renaixement, hi ha hagut una temptativa permanent de les diverses arts d'inspirar-se en llenguatges artístics que no els eren propis. D'una manera més concreta, els intercanvis entre la literatura i la música han estat constants. No cal recordar el nombre extraordinari d'obres literàries que han servit com a fonament de composicions musicals i operístiques; i a l'inrevés, encara que de manera més esporàdica, també la música ha servit com a base de l'escriptura literària.

Com a experiència personal puc oferir l'exemple de la meva novel·la *Transeuropa,* l'estructura de la qual està completament vinculada al *Concert per a violí i orquestra* de Piotr Ílitx Txaikovski. Em seria difícil contestar la pregunta de com es va produir inicialment aquest nexe, però el cert és que tot el desenvolupament argumental de la meva novel·la té com a rerefons la música del compositor rus.

Com a hipòtesi establerta *a posteriori,* quinze anys després de l'escriptura del llibre, potser la font d'inspiració inicial va ser l'impacte que em va produir l'audició d'aquest concert al Conservatori de Moscou. Una violinista joveníssima, de no més de disset o divuit anys, va fer una interpretació genial de l'obra. El seu estil recollia la quinta essència de la personalitat interpretativa russa junt amb una pulcritud extraordinària. En un moment determinat del concert es va anar dibuixant al meu interior la idea d'un relat literari que s'anava obrint pas a mesura que avançava la interpretació de la violinista. Inconscientment, quan vam arribar a l'últim moviment, jo ja tenia una noció força nítida del que buscaria amb el meu futur relat. Quan va acabar el concert, a la sortida del Conservatori, s'anava concretant cada vegada més al meu cap l'arquitectura de l'argument.

Quan mesos després em vaig posar a escriure la novel·la, sempre vaig tenir present aquella interpretació. El meu relat era una història de mort i resurrecció que en certa manera portava implícita la catarsi de la música. En el text, naturalment, esmento el concert de Txaikovski lligat al protagonisme d'una jove violinista; no obstant això, per ser completament just, la presència d'aquesta composició musical va més enllà de les mencions textuals per estendre's a la globalitat del llibre. En aquest cas concret la música no va servir únicament d'inspiració per a la literatura, sinó que es va produir una osmosi sense la qual el lector de *Transeuropa* no pot entendre molts dels aspectes misteriosos de la trama. Dit d'una altra manera: m'hauria agradat ser compositor i aquest text va ser la meva manera de crear música a través de l'escriptura. ♦

Il·lustració: Carme Peris

Per tots els Santos!

Música bipolar: barrocament popular i d'avantguarda

PER JOAQUIM NOGUERO

He escoltat molt sovint Carles Santos en escena: de veu o al piano, enjogassat i seriós, fabulista o racional, intuïtiu o cerebral, assegut davant de l'instrument o dempeus bo i circulant dret per l'escenari com una de les seves pianoles ambulants, quan la part més artesanal del músic posa notes concretes als traços invisibles que cerca expressar i, viril mestre de cerimònies, director d'orquestra i demiürg poètic, en l'escena ens construeix un mapa intencional clar, aureolat de línies imaginatives: una partitura de pressupòsits dramatúrgics tan barrocs, carnavalescos i festius com també directes i sense embuts. Certament l'he escoltat moltes vegades en les notes i en els sons (fins i tot l'he sentit xerrar de broma a la taula o a la cadira del costat), però no hi he parlat mai. Segurament no cal a l'hora d'enfrontar-nos a la seva labor compositiva, que s'organitza en cada presentació en escena amb bons plànols de ruta incorporats (visuals, vocals o musicals) per tal de dur l'espectador de bracet de l'humor, la companyonia o el joc. És allò que deia Paul Klee sobre com n'és, de bo, que una obra artística proporcioni el guiatge de la seva pròpia clau d'entrada, el seu *password* particular d'accés: doncs bé, el fil d'Ariadna que ens orienta per les parts més complexes o fosques del laberint contemporani de la música, Santos el troba en el treball visual, escènic i verbal amb què ens l'embolica, espectacular coreògraf i reeixit dramaturg del llenguatge musical.

Si la labor compositiva de Carles Santos (Vinaròs, 1940) no és elitista ni hermètica, tot i la seva radicalitat, és precisament per això: gràcies a l'humor, gràcies a la memòria col·lectiva del ecos innombrables de la seva molta oïda, gràcies també que d'una o altra manera, visualment o verbalment, juga net i ensenya sempre com ens hi hem d'asseure davant. Per exemple, quan es posa a jugar amb la llengua i li admirem jocs fònics que es desenvolupen per addició, per la recombinació d'unes poques possibilitats escollides, per la reducció i la concentració d'altres parts, etc. Són operacions senzilles, malgrat el molt de soroll de la seva operativitat, però la majoria de la gent sempre les entendrà millor aplicades sobre la llengua de tots que damunt del llenguatge musical dels encara massa pocs (el de la creació etiquetada com a "contemporània" o "d'avantguarda"). *La meua filla sóc jo,* ens crida des del títol d'una de les seves obres, en el mateix sentit que Flaubert escrivia allò que *"Madame Bovary c'est moi",* ja que aquesta *seua* filla *"és una filla de quatre sopranos i un clarinet, [...] a la vora del mar i amb un pardal a la mà",* una imatge que fa esment de la qualitat mediterrània i el punt vibrant que sempre ha imprès a cada peça. D'escola vital solar i fallera valenciana al mateix temps que d'educació escolar en la quaresma negra del franquisme, Santos sempre ha estat dialèctic: és desmesura concentrada en la mesura i el càlcul de tota estructura, és descontrol orgiàstic i dionisíac sota el paraigua apol·lini del marc sobri d'unes formes que, al capdavall, no acaben mai de deixar de ser clàssiques, harmòniques, mediterrànies i netes. Per això es posa a tocar amb una banda de poble i funciona. Per això dirigeix una coral de quitxalla i ens emociona. Per això és modern no pas instal·lat en el timbre, ni en l'electroacústica, ni en l'amplificació del so, sinó en la melodia i en el ritme ben entesos, reconsiderats críticament. Per això és primitivament acústic, intemporalment *unplugged.* Sota la força muscular que imprimeix a les notes (les exprimeix com un Minotaure fer, a cops de puny fins i tot!, o com un sàtir vestit amb el frac de les grans ocasions), el piano de Santos és, més que mai, un instrument de percussió: sons des de molt endins de la cova que som.

Aquest doble pol dialèctic explica molt bé el caràcter diguem-ne bipolar de la seva música. I el compositor mateix va saber parlar-nos-en explícitament en l'òpera "biogràfica" *Ricardo y Elena* (2000), noms de pila dels seus progenitors. D'una banda, hi ha la llum de l'horta valenciana i la costa mediterrània; de l'altra, la negror del temple i de les ombres nacionalcatòliques. A l'Espanya de l'època, el seu imaginari es va crear a redós d'aquest punt de cruïlla entre el Carnaval i la Setmana Santa. La sensualitat de la paella, dels tarongers, de les cigales i el marisc en general, del verd aspre de les olives i la vermellor dolça o àcida dels tomàquets, Santos la confronta a l'ascetisme repressiu d'una societat incivil que es regirava contra tot allò tan directament vinculat amb l'expressió popular, el sexe i la vida al carrer. A estones, dins *Ricardo y Elena* la negror del piano prenia accents de taüt, de banc ascètic de catequesi, mentre a fora la vida bullia en cadascuna de les seves

manifestacions. Fins i tot la llengua era educació sensual, amb el so lúbric de les prepalatals (la x de xarxa, de xipolleig, de xiu-xiu, de xivarri i de xiroi, per exemple), i en una escena de l'obra Santos simulava divertit fer-ne penitència creuant de genollons l'escenari, mentre no podia deixar de paladejar la carn dels mots valencians i de passejar-se per aquella gran festassa fonètica que era una orgia de sons. Són recursos expressius que va aprendre de Joan Brossa, a qui considera el seu mestre des que a mitjans dels seixanta van coincidir a *Suite bufa* (1966), amb música de Josep M. Mestres Quadreny, i a *No compteu amb els dits* (1967), el primer film de Pere Portabella: 1) bastir l'arquitectura de la *creatura* des del punt de vista del poeta paleta que parteix de les notes com a maons i 2) vestir la potència estructural resultant amb la carn de la imatge poètica il·luminadora.

Que potser hi ha qui diu que la música contemporània està massa tocada des del cap? Doncs que vagi a veure la contribució de Santos al recent *El run-run del nyigo-nyigo* (2012) de Cabosanroque i l'Orquestra Mecànica de la França Xica per adonar-se que en el cas de Santos això no hi treu gens de força; al revés, és literalment amb el cap que el músic colpeja les tecles en un fragment que o et posa els pèls de punta o bé et fa pixar de riure (quina testa!). I pel que fa a l'elaboració dramatúrgica de trames visuals reveladores, per senzilles que siguin, recordem també d'aquest mateix estiu al Mercat de les Flors les línies que teixien sobre l'escenari els cantants del Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana per a la proposta antològica *Cantúria cantada,* tot creuant-se entre ells, combinant-se, desfent-se i refent-se, com per dir-nos: doncs amb la partitura passa tres quarts del mateix. I és que aleshores, quan el pianista recorre a l'experiència vocal que ha desenvolupat en paral·lel tant de temps (l'experiència prové aquí molt directament del fer activíssim de l'experimentació), *alehop!,* dels cantants brolla amb naturalitat el doll matèric d'una música que sorgeix –diguem-ho en paraules del compositor– de *"la boca de la memòria",* de la *"realitat del so, del so sol",* un so tan penetrat per tot (la vida i la cultura) que ens xopa de ressons de tota mena, que ens regalima per dins (gairebé parafrasejo el seu text al programa de mà), que aconsegueix ecos moderns de notes antigues, notes musicals que així esdevenen notes a peu de pàgina de la música de la tradició (culta o popular), és a dir, plena i reeixida re-creació en marxa de tot allò que al compositor de Vinaròs li ha agradat sempre, siguin nyigo-nyigos tradicionals o apunts que apunten punts complexos que van de Bach a Guinovart (de la música a l'art en general). El present suma tots els temps i molta geografia: del paisatge sensual valencià a la rígida Alemanya de Bach, o de l'Amèrica del Nord sempre renovadora d'un creador tan desproveït de complexos com és John Cage (un altre model clar) a la memòria tradicional de les poloneses de Chopin.

Santos, el coreògraf a la plaça

Fa anys, a la ratlla del 2000, en el transcurs de l'elaboració d'un reportatge sobre la dansa catalana, el popular coreògraf de la Cia. Metros, Ramon Oller, va dir-me, tot avisant que no era cap *boutade,* que el millor coreògraf contemporani català que coneixia era i és Carles Santos. Ho deia segurament per la seva concepció escènica hipercoreografiada, és clar, i el joc de màscares barroc, radicalment minutat i distribuït sobre l'escenari i entre bambolines; però també perquè és fàcil concebre Santos com una mena d'expansiu Diaghilev, entès ja no com aquell rei que *"no feia res, però era indispensable",* que havia dit ell mateix, sinó com un artista que en escena ha esdevingut verament insubstituïble per com exerceix, gens paradament, de Massine i de Picasso i de Satie i de Cocteau alhora. Per via de referents contemporanis ja esmentats com són l'actitud iconoclàstica i sense complexos davant de la música del nord-americà John Cage i l'alè poètic de l'escriptor català Joan Brossa, Santos connecta amb la fèrtil via de les avantguardes plàstiques, escèniques i musicals de la primeria del segle XX. ¿O no eren, per exemple, Stravinsky i Mahler els qui recorrien a cançonetes i formes tradicionals amb la intenció de reformar part de la música culta més avançada? Per traduir-ho amb una imatge, Santos és aquella partitura tacada de sang que apareix a *El silenci abans de Bach* de Pere Portabella: la recepta sense dogmes que satisfà la raó sense renunciar al tremp emocional. Quan va aparèixer als anys seixanta com a intèrpret i compositor, si una cosa tenia clara era que no volia adoptar el to engolat, pedant i excessivament seriós de l'avantguarda funcionarial. Per això la mirada sorneguera, trapella i un punt tocapebrots de Brossa i de Cage va anar-li de perles.

Cap aquí ha portat la dansa, que d'una manera o altra s'ha fos amb la seva pròpia obra, que reuneix des del munt d'òperes, *performances* i concerts propis fins a participar, com a músic i fins i tot com a protagonista, en films de Pere Portabella, o dirigir la fanfara que posava música a l'elaboració de les anelles olímpiques durant la inauguració dels Jocs de Barcelona, amb intèrprets que semblaven papallones grogues i vermelles voletejant en cercle i el protagonisme atorgat a una insistent secció de metall i als tabals, com tantes vegades ha fet en record de les bandes de festa major de poble. A prop, al xivarri entre la vida i la mort de la plaça de braus sona *Belmonte,* la seva principal col·laboració amb el coreògraf Cesc Gelabert, amb qui havia treballat per primera vegada a Nova York: *Cesc Gelabert and dancers* (1980). Amic i company de viatge creatiu, Gelabert admira l'amplitud de registres de Santos, que *"a vegades és subtilíssim i d'altres et sorprèn amb una potència fora mida".* El troba extraordinàriament ric per tres nivells successius que són precisament els que defineixen: *"un coneixement molt precís i profund de la tradició",* que fa que cap atreviment no sigui gratuït; *"la independència i la llibertat de la seva mirada, amb un punt de bogeria brossiana que li fa barrejar l'inimaginable",* i, per últim, la concepció *"de gran espectacle que ajunta de forma molt coherent tots aquests elements i li dóna una factura de gran nivell, agosarada i sense fronteres".* Santos ens munta misses mundanes, com quan posa una creu al taló d'una sabata i la situa així a mig camí del sexe i del glamur, però també del fetitxisme que resulta de la idea de pecat. *Pecata minuta* no ho és mai: sempre transcendeix els materials de partida. Per intel·ligència i per esforç. Amb el seu aspecte d'operari mecànic, de camàlic amb la camisa oberta que sembla que s'hagi de carregar el piano a l'esquena (i, de fet, en una de les seves accions performàtiques l'arrossegava carrer avall), amb els canells forts que semblen congeniar amb el gust rabelaisià d'altres valencians com Vicent Andrés Estellés i Joan Fuster, la música de Santos és tan muscular com els moviments que inspira. Montse Colomé, Toni Jodar i Àngels Margarit són altres coreògrafs que han treballat amb ell alguna vegada. Amb Gelabert és amb qui més ha repetit, en obres de l'un o de l'altre, de *Bujaraloz* (1982), *Desfigurat* (1986) i una de les seccions de *Preludis* (2002) del coreògraf fins a la tornada de la relíquia a la festa de Sant Sebastianet a Vinaròs en què el va embolicar el músic.

El compositor organitza i festeja mil peces en dansa. Modista de poble, sempre cus la diversitat encuriosida que trama, dóna coherència al món que el banya, impulsiu hi posa la banya i intel·ligentment tot li porta cua. Faune o dimoni, Santos si desconcerta és pel molt que, en cada concert, concerta. ♦

CONTES A LA VORA DEL SO

Som en antena

per David Puertas Esteve

Il·lustració: Laura Borràs

–No és ple a vessar, però Déu n'hi do. Des de la nostra cabina de retransmissió podem veure algun espai amb cadires lliures, però en són quatre mal comptades. No hi ha dubte que el públic ha respost. Abans de tenir les xifres oficials, ja podem avançar que pel cap baix unes vint mil persones s'han apropat aquesta nit al Palau Sant Joan. Micròfon obert per a la Berta des de la llotja, una llotja plena de vips que no s'han volgut perdre aquesta vetllada única i irrepetible: endavant, Berta, tenim declaracions de darrera hora?

–Sí, hola Quim, som aquí amb el president de la Coral Euterpe, una coral que avui participa per primer cop en la seva història en un concert d'aquestes característiques. Nerviós?

–Doncs sí, la veritat és que una mica. Hem estat assajant a bon ritme i molt implicats, però sempre queda aquella sensació que ens ha faltat un assaig. Veurem com va la cosa.

–Preveu, doncs, que hi pugui haver errors?

–No, no! Vull dir que estem nerviosos tots plegats, i que ens hauria anat bé un assaig més, la coordinació entre tanta gent ha estat complicada, però el concert anirà la mar de bé, això segur.

–Està descontent, doncs, amb l'organització de l'acte? Vostès haurien volgut poder disposar de més temps?

–No, no! Vull dir... que sí. Que ens hauria anat millor fer el concert demà o demà passat per poder-lo preparar millor, però les coses han anat així i ho donarem tot, no hi ha cap problema amb l'organització ni res, ni amb el caixet ni res...

–Amb el caixet? Vol dir que la Coral Euterpe no cobrarà el que havien pactat?

–Miri, em sembla que m'està portant vostè a un carrer sense sortida. No vull fer més declaracions.

–Berta, Berta! Insisteix, tens el micròfon obert, endavant amb la notícia. Tenim polèmica! El president de la Coral Euterpe es mostra crític amb l'organització de l'acte i disgustat pel tema econòmic!

–Quim, no puc continuar l'entrevista perquè el president d'Euterpe ha marxat i m'ha deixat aquí plantada.

–No pateixis, Berta. Molt bona feina! Reprendrem el tema tan aviat com puguem oferir-ne més detalls. La vetllada s'està posant interessant i som aquí, en directe, a Ràdio Mènades, per oferir-vos la retransmissió d'aquest concert únic i irrepetible i per tractar de totes les notícies que es generin al seu voltant. Connectem amb en Xavi, que és a l'entrada del Palau Sant Joan, movent-se entremig dels milers i milers d'espectadors que han vingut a viure en directe aquest espectacle històric. Endavant, Xavi!

–Sí, hola Quim. Efectivament, sóc a l'entrada del Palau, la gent ara ja corre a ocupar la seva localitat perquè acaba de sonar el tercer timbre i no hi ha temps per a més. El tema més comentat entre el públic ha estat, com no podia ser d'altra manera, el fitxatge a mitja temporada de la solista d'oboè: ha deixat la seva orquestra de sempre, la del Teatre de l'Òpera, i s'ha vestit els colors de la Simfònica de la ciutat. Tothom està d'acord a titllar-la de pessetera: com ha pogut abandonar d'un dia per l'altre la plaça de solista de l'Òpera? La gent ho té clar: la pela és la pela i el color del diner ha pogut més que el prestigi de la institució operística. Hem vist una pancarta on podia llegir-se: "Oboè sense manies: a tocar simfonies!", però els cossos de seguretat l'han fet retirar. D'altra banda, hem d'informar que les assistències sanitàries han hagut d'atendre un parell de desmais que s'han produït per l'aglomeració de públic a l'hora d'obrir portes, però ja ho tenen tot controlat. Des d'aquí a baix, res més.

–Gràcies Xavi. També deixem el teu micrò-

fon obert perquè demanis pas quan ho creguis necessari. El concert de l'any és a punt de començar! Estan baixant la intensitat dels llums de les graderies, pugen els d'escena i des del fons comencen a aparèixer els cantants de la Coral Euterpe. El públic aplaudeix tímidament, donant la benvinguda als cantaires. Surt la Simfònica de la ciutat: apareixen els primers violins per l'esquerra de l'escenari, els segons violins per la dreta, seguits de les violes, també van apareixent la resta d'instrumentistes, les flautes, les trompes, els percussionistes... Ara surt l'oboista! Sí, en aquests moments apareix la polèmica oboista... I els aplaudiments s'intensifiquen! Això promet!

–Quim, sóc la Berta, us parlo des de la llotja: confirmo que el president de la Simfònica de la ciutat i el president del Teatre de l'Òpera s'han assegut ben lluny l'un de l'altre: el tema de l'oboista crema de valent!

–Gràcies Berta: estarem al cas dels esdeveniments. Precisament ara mateix la solista d'oboè dóna el La i el concertino recull la nota. Les cordes afinen! Això és a punt de començar! Els músics ja han ocupat tots les seves cadires, han afinat i ara resten en silenci, esperant l'entrada dels solistes vocals. Ara entren: primer el barítion, després el tenor, la contralt i la soprano. Reben un calorós aplaudiment. Seuen a les seves cadires. Tot és a punt, només hi falta el director. Es fa un silenci tens... Ningú no mou ni un pèl... Estem vivint aquell moment de tensió previ a un gran concert... El director es fa esperar... Aquí el tenim! Surt el director i el públic esclata en una gran ovació! Això s'enfonsa! El Palau crida! Sí senyors, sí senyores! Aquí hi ha el director, que saluda, que mou el cap, que s'inclina davant del públic, que es gira cap a l'orquestra i aixeca els braços... El públic calla de cop. El director és davant de l'orquestra

amb els braços aixecats, és a punt de donar l'entrada, la tensió és màxima...

–...

–El concert ha començat! L'entrada ha estat espectacular, la fanfara de metalls acompanyada de les timbales ha fet tremolar tot el Palau! Quina energia, quina contundència! El gest de *Herr Direktor* és clar i inequívoc, no hi ha lloc per al dubte: quin domini de l'escena! Ara dóna l'entrada a violoncels i contrabaixos: el tema sona vibrant i tens. Entren els vents sobre un suau coixí de les cordes, però són colpejats de nou per les notes greus de la clau de Fa. Atenció! L'oboè ataca un aire de dansa sota la mirada dominant del mestre! L'intent ha estat infructuós: la contundència dels greus torna a fer-se present, el director no deixa que se li escapi res de les mans. Senyores i senyors, això és únic i irrepetible!

–Quim, Quim! Aquí a la llotja hi ha sarau! El president de la Coral Euterpe està discutint amb el president de la Simfònica de la ciutat! La cosa sembla que es posa calenta! Ara s'hi afegeix el president del Teatre de l'Òpera! La resta de convidats els fan callar a cop de pssst! pssst!

–Gràcies, Berta! Recordeu que Ràdio Mènades us ha ofert en primícia l'esclat de la polèmica just abans de començar el concert. Reprendrem el tema tan bon punt acabi aquesta magnífica interpretació. Ara entra un tema pastoral amb l'oboè que insisteix, que no es deixa trepitjar per les cordes, el clarinet per fi apunta el cap del tema principal... Quina meravella! L'orquestra va mostrant tots els seus timbres... Ara sí, per fi, els violoncels ataquen el tema principal en tota la seva extensió: quin moment més dolç! El director no els deixa ni un segon. Controla la secció de *cellos* fins a l'últim detall: uns *crescendos* i *diminuendos* subtils sorgeixen a les ordres de la seva batuta. Atenció! Què estem sentint? Xavi, ets entre el públic?

–Sí, Quim. Efectivament, s'està sentint un murmuri entre el públic: bona part dels presents estan taral·lejant el tema! La gent canta!

–Impressionant! Quin èxit de comunicació! El director ha aconseguit que el públic, com una sola veu, canti el tema principal: inaudit! Únic! Irrepetible!

–Sí, Quim, aquí a la llotja també n'hi ha que canten: alguns ho fan amb la lletra d'en Maragall, d'altres amb la del Miguel Ríos i la resta fan la-la-là! Els tres presidents ja fa estona que han arribat a les mans i s'estiren dels cabells!

–Estic impressionat! Estimats oïdors que m'escolteu des de casa, sóc un privilegiat per poder ser aquí explicant-vos minut a minut tot el que està passant. És un privilegi tenir aquesta feina. Gràcies a tots per escoltar Ràdio Mènades! Això no té preu! És el concert del segle! Ara el tema, sota el cant apassionat del públic, torna a sonar aquest cop presentat pels violins amb un contrapunt del fagot: preciós! Quin control de volums i de textures! Torna el tema *da capo*, però ara els contrapunts es multipliquen: diferents veus per tot arreu! Quina meravella! El director mena aquest vaixell sonor amb mà ferma. Torna a presentar-se el tema, aquest cop amb caràcter marcial, protagonitzat pels vents, amb les cordes fent un acompanyament vertical, amb acords contundents! Un episodi en semicorxeres configura la modulació tonal i també la presentació d'un nou tema, una tensió ferotge s'apodera de l'orquestra, sembla que troni i llampegui, la gent fa estona que ha embogit i el barítion solista fa la seva entrada: quina veu! El cor es prepara: *Freude! Freude!* El barítion presenta el tema principal sobre un *pizzicato* de les cordes i un lleuger acompanyament contrapuntístic dels vents. El gran moment és a punt d'arribar: ara, sí! Per fi! Per fi! El cor entra amb tot el seu potencial! La Coral Euterpe deixa sentir la seva veu! El director aixeca els braços i sembla que esdevingui un gegant! Els quatre solistes dempeus: quin joc de colors sonors, quines veus, quina energia! Som al cel, amics, som al cel! La soprano destaca per sobre de tots: el cor hi respon, una gran massa coral reforçada per les timbales, impressionant! Tots passen pàgina alhora: l'efecte visual és d'un gran impacte. Quin acord final! El públic esclata en crits de passió! El director saluda! Magnífic! Exultant! Ja em puc morir, ja em puc morir!

–Quim! Quim! La massa m'arrossega! He perdut els cascos, la gent se m'endú... Quim, em sents?

–Xavi? Xavi? Tornarem més tard a intentar contactar amb en Xavi, que és al rovell de l'ou. Els cossos de seguretat han de fer acte de presència perquè la gent ha abandonat les seves localitats i tothom puja dalt de l'escenari! Els músics fugen! Algú llança un contrabaix contra la massa eufòrica i embogida! Això és un descontrol total!

–Quim! Sóc la Berta des de la llotja! Tots els vips han marxat corrent cap a l'escenari! Aquí només queden els tres presidents esbatussant-se de valent: arrenquen cadires i se les tiren pel cap!

–Quina catarsi sonora! Això és l'èxtasi! Us ha parlat Quim Solà des del Palau Sant Joan: una nit inoblidable. Un èxit espaterrant. El concert del segle! La música ha tornat a triomfar i, com cada setmana, la bogeria s'ha desfermat. La policia està repartint estopa a tort i a dret, els serveis sanitaris no donen l'abast, hem perdut en Xavi definitivament... Hi tornarem el proper diumenge. Ràdio Mènades, sempre amb la música clàssica.

DISCOTECA BÀSICA

‘La flauta màgica’ de W. A. Mozart

PER JAVIER PÉREZ SENZ

Quan el director belga René Jacobs decideix portar al disc *La flauta màgica* –el novembre de 2009, a Berlín, en una producció del segell Harmonia Mundi– el seu bagatge discogràfic mozartià comptava ja amb extraordinàries lectures de *Così fan tutte, Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Idomeneo* i *La clemenza de Tito*. De fet, forma part d’un ambiciós projecte centrat en les grans òperes de Wolfgang Amadeus Mozart que s’ha incrementat recentment amb una lectura sensacional de *La finta giardiniera*. Mozart és, queda ben palès, una passió constant en la carrera de Jacobs, i la seva presència al Palau de la Música Catalana per oferir les seves grans òperes en el marc del cicle Palau 100 és tot un esdeveniment cultural. Per això, obrir aquest recorregut discogràfic amb la versió de *La flauta màgica* dirigida per René Jacobs és especialment útil, ja que pot ajudar els melòmans a preparar a casa el que promet ser una experiència concertant excitant. D’entrada, les lectures mozartianes de Jacobs sorprenen per l’extraordinària i reveladora dimensió que prenen els recitatius. El text mai no és una anècdota, i Jacobs realitza un minuciós treball amb els seus cantants fins a aconseguir una fluïdesa narrativa i una naturalitat sorprenent. També en l’orquestra s’aconsegueix el pols teatral més viu, la fantasia narrativa que anima la genial partitura, en un treball marcat per l’atenció al detall, a les atmosferes, al ritme i a un sentit del cant presidit també per la recerca de la màxima naturalitat possible. L’obra adopta la seva identitat popular, sense comicitats exagerades ni concessions, en un sòlid treball d’equip –Daniel Behle (Tamino), Marlis Petersen (Pamina), Daniel Schmutzhard (Papageno), Anna-Kristiina Kaapola (Reina de la Nit), Marcos Fink (Sarastro), Sunhae Im (Papagena) i Kurt Azesberger integren el repartiment– en el qual meravella la perfecció i precisió orquestral al capdavant de la fabulosa Akademie für Alte Musik Berlin, una de les millors orquestres del món amb instruments d’epoca.

En cert sentit, la versió de Jacobs és ideal per fer balanç de les aportacions de revolució historicista a la interpretació de Mozart amb criteris d’època. En aquest terreny, són importants les versions dirigides per John Eliot Gardiner (Archiv-Produktion) i William Christie (Erato) –en aquesta última, enlluerna Natalie Dessay– en les quals es gaudeix, abans de res, amb la transparència orquestral.

Continua sorprenent la lectura signada pel gran Nikolaus Harnoncourt el 1987, editada per Teldec, vitalitat extraordinària i atmosfera popular irresistible, al capdavant de l’orquestra de l’Òpera de Zuric; lectura trepidant, de grans contrastos, i amb l’espectacular Reina de la Nit d’Edita Gruberova i l’impressionant Sarastro de Matti Salminen com a punts forts d’un ben equilibrat repartiment.

En el capítol de referències històriques, hi destaca la versió dirigida per Thomas Beecham el 1937, especialment per la lliçó de cant mozartià que imparteixen Tiana Lemnitz (Pamina) i Helge Roswaenge. Més interès té el primer enregistrament que va fer Herbert von Karajan el 1950, és a dir, abans d’aixecar el seu imperi discogràfic com a autèntic rei Mides. Es tracta d’una producció d’Emi que respira encant vienès i que compta amb la meravellosa Orquestra Filharmònica de Viena i un repartiment senzillament antològic en el qual trobem referències del millor cant mozartià de tots els temps: Irmgard Seefried és una de les grans Paminas del disc, Anton Dermota recrea Pamino amb un lirisme únic i Erich Kunz signa un Papageno de justa comicitat.

Dos grans directors, Otto Klemperer i Karl Böhm, van gravar als anys seixanta dues versions que continuen conservant grans al·licients. En el seu registre per a Emi, Klemperer privilegia la solemnitat i la profunditat filosòfica per sobre dels elements més populars i fantàstics de l’obra, en una lectura apassionant en el terreny orquestral, amb una Philharmonia Orchestra en gran forma i un repartiment en el qual dues grans sopranos, Gundula Janowitz i Lucia Popp sedueixen, respectivament, com a lluminoses Pamina i Reina de la Nit, al costat de l’elegant Tamino de Nicolai Gedda. De les moltes versions, en estudi i pirates, que porten l’equilibrada signatura de Karl Böhm, ens quedem amb l’enregistrament de Deutsche Grammophon de 1964, per la precisió i bellesa sonora de la Filharmònica de Berlín i per oferir-nos el millor Tamino de tots els temps, a càrrec del gran Fritz Wunderlich, d’elegància, expressivitat i bellesa vocal captivadora. Guanyen en aquesta versió les veus masculines, amb Dietrich Fischer-Dieskau donant vida a un Papageno de matisos sorprenents, i tenir com a luxe suprem Hans Hotter com a Sprecher.

En el terreny orquestral, la primera versió de Georg Solti en el segell Decca, del 1969, és electritzant, amb una enlluernadora Filharmònica de Viena i un repartiment irregular amb punts discutibles –la curiosa tècnica de Christine Deutekom (Reina de la Nit) no agrada a tothom, i el Tamino d’Stuart Burrows resulta molt discret, però compta amb l’imponent Sarastro de Marti Talvela, l’efusivitat lírica de Pilar Lorengar (Pamina) i el divertit Papageno de Hermann Prey. De la versió dirigida per Colin Davis, publicada per Philips el 1984, destaquen la transparència miraculosa de l’Staatskapelle Dresden i les magnífiques actuacions de Kurt Moll (Sarastro) i Margaret Price (Tamina).

Entre els enregistraments més recents, sorprèn la vitalitat i energia de Claudio Abbado en una madura lectura gravada a Mòdena el 2005, detalls apassionants i lluminosos en l’orquestra –l’actuació de la Mahler Chamber Orchestra és fabulosa– i un repartiment que funciona d’allò més bé: es nota el rodatge en teatre, i que té els seus millors atractius amb el gran Sarastro de René Pape i la molt delicada Pamina de Dorothea Röschmann. ♦

Discos Últimes novetats

W. A. Mozart
La finta giardiniera

Sophie Karthäuser. Jeremy Ovenden. Alex Penda. Marie-Claude Chappuis. Nicolas Rivenq. Sunhae Im. Michael Nagy. Freiburger Barockorchester. Dir.: René Jacobs. **Harmonia Mundi. 2012**

Culminat el projecte Mozart-Da Ponte i quan estem a punt d'escoltar a Barcelona la seva versió de *La flauta màgica,* René Jacobs segueix el seu periple mozartià a la recerca de visions renovades dels títols operístics del compositor de Salzburg. Sota el paraigua del criteri històric, Jacobs proposa noves idees d'estil però també una interpretació particular del valor i pes del text en la seva conjunció amb la música (vegeu entrevista pàgina 16).

En aquesta ocasió li ha tocat el torn a *La finta giardiniera,* tercera òpera d'un jove Mozart de tan sols divuit anys i la seva primera incursió en el repertori *buffo.* Mozart hi demostra tenir molt ben assimilats els paràmetres del gènere, però el caràcter innovador de la seva música no va acabar de quallar entre els oients contemporanis i *La finta giardiniera,* estrenada l'any 1775 al Salvatortheater de Munic, va caure en l'oblit. Anys després, l'òpera bufa va ser transformada en *singspiel* i traduïda a l'alemany, i així va ser interpretada amb una mica més d'èxit que en la versió original italiana. Però no va ser fins a la seva mort que es va recuperar el títol original italià, si bé en la seva reestrena la partitura va patir algunes transformacions. La versió "pòstuma" de Praga (1796) conté una instrumentació sensiblement augmentada respecte de l'original i una gran part dels números es troben tallats. Jacobs ha escollit aquesta versió –si bé recupera una gran part dels números abans tallats– per a aquest enregistrament, que mostra la riquesa tímbrica de la instrumentació mozartiana, malgrat la seva joventut.

El caràcter *buffo* s'emmarca a la perfecció en una música lleugera, elegant i plena de vida. Jacobs, novament, escull un planter de joves cantants per als papers principals. Veus amb caràcter, no necessàriament rodones, plenes i molt "operístiques", però sí molt expressives i amb una dicció nítida com un mirall. Hi destaquen, naturalment, Sophie Karthäuser (Sandrina/Violante), Sunhae Im (Serpetta) i Jeremy Ovenden (Belfiore). Esvaïda la sorpresa inicial que produí el seu primer Mozart, el "so Jacobs" resulta deliciós, un cop més. **per Mercedes Conde Pons**

G. F. Händel
Il pastor fido

Lucy Crowe. Anna Dennis. Katherine Manley. Madeleine Shaw. Clint van der Linde & Lisandro Abadie. La nuova Musica. Dir.: David Bates. **Harmonia Mundi. 2012**

La Nuova Musica, el conjunt dedicat al repertori barroc i renaixentista que lidera el contratenor David Bates, inaugura la seva col·laboració amb el segell Harmonia Mundi amb el primer enregistrament de la versió original de l'òpera de Händel amb text de Giacomo Rossi, *Il pastor fido,* una obra d'ambientació arcàdica i considerable feblesa dramàtica, tant en les situacions com en el perfilat dels personatges, que Händel presentà amb un èxit escàs al Queen's Theatre de Londres el 1712 i que revisà en profunditat el 1734, amb una nova versió que és avui la més divulgada.

Bates fa un Händel d'última moda, amb rigor estilístic, poc pes sonor, fraseig emfàtic, *tempi* tirant a lleugers, i veus joves que respiren bé i flueixen sense entrebancs. Tot està al seu lloc, no hi ha cap gran estrella mediàtica al repartiment vocal i Lucy Crowe, Anna Dennis, Katherine Manley o el contratenor Clint van der Linde ofereixen actuacions i rendiments prou satisfactoris. Tanmateix, hi ha alguna cosa que no acaba de funcionar i que impedeix que aquest *Pastor fido* remunti, causi impacte en l'esperit i deixi petja perdurable. Deu ser l'obra, que fluixeja un mica. En qualsevol cas, farà passar una bona estona a händelians convençuts que vulguin anar més enllà del *top ten* de l'autor. **per Xavier Pujol**

Domenico Scarlatti
Tolomeo e Alessandro

Ann Hallenberg. Raffaella Milanesi. Klara Ek. Roberta Invernizzi. Theodora Baka. Mary-Ellen Nesi. Il Complesso Barocco. Dir.: Alan Curtis. **Archiv. 3 CD. 2011**

El segell Archiv presenta en la col·lecció "Los Siglos de Oro", amb el suport de la Fundación Caja Madrid destinada a la recuperació i difusió de la música històrica espanyola, el primer enregistrament mundial de l'òpera *Tolomeo e Alessandro* de Domenico Scarlatti a càrrec d'Alan Curtis dirigint Il Complesso Barocco, el conjunt que va fundar fa més de trenta anys. *Tolomeo e Alessandro,* estrenada a Roma el 1711, és de moment l'única de les tretze òperes del compositor que ha arribat sencera als nostres dies.

L'argument, envitricollat com pocs, narra la peripècia de Tolomeo, que ha estat desterrat a Xipre per la seva mare Cleopatra, i com el príncep aconsegueix primer retrobar la seva esposa Seleuce i finalment recuperar el tron d'Egipte ajudat pel seu germà Alessandro. L'obra, que recorda pel seu estil les primeres òperes de Händel, presenta la típica estructura de les obres d'aquell període basada en l'alternança entre recitatius i àries *da capo* amb molt pocs números de conjunt.

En aquest enregistrament que ara es publica, però que va tenir lloc el 2007, Curtis, que va aconseguir reconstruir la partitura completa a partir de fragments de diverses procedències, presenta globalment un treball de direcció molt endreçat al qual només manca, potser, una mica de pebre, de contrast dinàmic i de *tempo* entre les diverses parts que vivifiqui les emocions que suggereix el text i que la música glossa amb eficàcia.

En el repartiment, equilibrat a molt alt nivell, però sense cap "estrella" que destaqui, hi trobem en els papers principals la mezzosoprano Ann Hallenberg (Tolomeo) i les sopranos Raffaella Milanesi (Alessandro) i Klara Ek (Seleuce). Completen aquest repartiment totalment femení la soprano Roberta Invernizzi (Elisa) i les mezzosopranos Theodora Baka (Araspe) i Mary-Ellen Nesi (Dorisbe). **per X. P.**

Discos Últimes novetats

Elīna Garanča
Romantique

Obres de Donizetti, Saint-Saëns, Txaikovski, Gounod, Berlioz i Lalo. F. Teatro Comunale di Bologna. Dir.: Yves Abel. **Deutsche Grammophon. 2012**

La mezzosoprano letona Elīna Garanča (entrevista pàg. 10) torna al suport discogràfic per oferir als oients una autèntica lliçó de *bel canto*, en el sentit més pregon de la paraula. La cantant escull per aquest volum un repertori que s'allunya del *bel canto* com a estil únic del romanticisme italià, per endinsar-se en un repertori francès i rus que recull tant algunes de les àries més conegudes per al registre de mezzosoprano, com d'altres poc o no gens conegudes. Però el que defineix el belcantisme en aquest registre no és el repertori, com dèiem, sinó l'estil de cant que empra Garanča per a totes les àries recollides en el cedé. Un *bel canto* que és literalment això, "cant bell", i que podem reconèixer en el domini del cant *legato*, el fraseig i una elegància no gens afectada en una veu que flueix naturalment, amb un timbre molt homogeni. La cantant letona, a més, fa demostració de la facilitat en el registre agut, que no s'ha vist afectada per la seva recent maternitat. L'acompanyen amb bon nivell l'orquestra Filharmònica del Teatro Comunale de Bolonya sota la direcció d'Yves Abel.

El disc comença amb la versió francesa de l'ària "L'ai-je bien entendu? ... Ô mon Fernand!" de l'òpera *La Favorite* de Donizetti i inclou també una gran versió de "Mon coeur s'ouvre à ta voix" de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, a més de l'ària de Siébel del *Faust* de Gounod i "D'amour l'ardente flamme" de *La damnation de Faust* de Berlioz, en el terreny de les àries més habituals en el repertori per a *mezzo*. Tanmateix, els al·licients del volum es concentren en grans versions d'àries d'òperes desconegudes com *La reina de Saba* de Gounod, *Le roi d'Ys* de Lalo, *Giulietta e Romeo* de Vaccai, *La noia d'Orleans* de Txaikovski, amb valor intrínsec al marge de l'òpera. Particularment reeixida és la versió d'"Ô ma lire immortelle" de l'òpera *Sapho* de Gounod, de seductors clarobscurs. **PER M. C. P.**

Cecilia Bartoli
Mission

Obres d'Agostino Steffani. Philippe Jaroussky. I Barocchisti. Dir.: Diego Fasolis. **Decca. 2012**

Quan es fa avinent parlar d'un nou disc de Cecilia Bartoli és impossible parlar només del producte musical, perquè el pes de la imatge i del màrqueting que l'acompanyen és ja tant o més important com el resultat musical. Mal que ens pesi. Però, al marge de la dubtosa pertinença d'abillar la diva romana amb vestit de capellà –*clergyman* inclòs– i treure-li els cabells, cal dir que l'estratègia de promoció és cada cop més elaborada i impactant, com ho és també la personalitat vocal i humana de la cantant italiana.

Aquest cop el beneficiari del capritx de la cantant ha estat el compositor –i sacerdot– natural de Castelfranco (Veneto) Agostino Steffani (1654-1728), de qui Cecilia Bartoli ha rescatat nombroses àries i algun duet –amb la sempre aplaudida aportació del contratenor francès Philippe Jaroussky. Al mateix temps, Steffani ha estat inspiració d'una novel·la de l'escriptora de *best sellers* Donna Leon.

L'estil d'aquest compositor italià del segle XVII està dins els cànons de l'habitual a l'època, amb un pes preponderant del virtuosisme vocal per sobre de l'orquestració, que encara manté molt el seu paper d'acompanyant. L'herència de l'òpera veneciana es fa present en fragments d'aire popular com "Più non v'ascondo" de l'òpera *Tassilone*, mentre que, en contraposició, Steffani també és capaç de crear moments d'intimitat i sensibilitat extremes com "Amami, e vederai" de *Niobe, regina di Tebe*, amb acompanyament únic de llaüt. Com és habitual, Bartoli s'envolta de grans músics i amb I Barocchisti i Diego Fasolis la torna a encertar. La cantant continua incombustible i això és bona notícia, però encara ho és més que el seu estat vocal continua essent tan escandalosament fresc. **PER M. C. P.**

Charpentier
David & Jonathas

Gérard Lesne, Monique Zanetti, Jean-François Gardeil, Dominique Visse Les Arts Florissants. Dir.: William Christie**. Harmonia Mundi. 2012**

Coincidint amb la interpretació en directe de la tragèdia bíblica en un pròleg i cinc actes *David et Jonathas* de Charpentier dins el Festival d'Ais de Provença el juliol passat, Harmonia Mundi ha reeditat l'enregistrament del 1988 d'aquesta bellíssima obra del compositor francès. El nord-americà William Christie hi dirigí Les Arts Florissants, en una versió que a nivell instrumental resultava incommensurable, amb la presència, entre d'altres, de Mark Minkowski, fagot; David Rousset, clavicèmbal, iRyo Terakado, com a primer violí, i que a nivell vocal gaudia de la presència de figures no menys extraordinàries com Lesne, Zanetti o Dominique Visse, que precisament repetia en el rol de la pitonissa en les representacions d'Ais.

A partir d'un llibret del sacerdot François De Paule Bretonneau, la tragèdia bíblica *David & Jonathas* va ser composta per a la celebració d'unes festes al col·legi jesuïta Louis Le Grand de París, amb un repartiment totalment masculí i pensada per ser interpretada exclusivament per alumnes del centre. Traspassant les barreres de l'oratori, *David & Jonathas* va més enllà d'una mera tragèdia lírica a l'estil de Lully. La lluminositat que irradien les seves melodies, la predisposició d'un William Christie envers els temps ràpids, atorguen a la versió una fluïdesa, transparència i claredat de textures que l'aproxima a un estil quasi italianitzat. Però el color i el dinamisme tenen com a complement una solemnitat profunda en els moments subtils i de més exigència vocal: en el decurs del quart acte, les veus de Gérard Lesne –un David extraordinari–, Monique Zanetti (Jonathas) i Jean-François Gardeil (Saül) despleguen el millor del seu talent expressiu. La gelosia de Saül envers David; la mort de Jonathas als braços de David i aquella frase que posa punt final a l'obra: *"He perdut tot el que estimo. Per a mi tot està perdut"*, atorguen una dimensió tràgica que Christie ens fa reviure amb una força expressiva en què extreu el màxim tant de les veus com del seu conjunt instrumental. **PER LLUÍS TRULLÉN**

Discos Últimes novetats

Franz Schubert
Schwanengesang
Sonate D.960

Matthias Goerne, barítion.
Christoph Eschenbach, piano.
Harmonia Mundi. 2 CD. 2012.

Recentment ha sortit a la llum el sisè volum de la col·lecció "Schubert Edition", que el segell Harmonia Mundi va encetar l'abril de 2009 amb el barítion Matthias Goerne. Aquest volum inclou un dels cicles de cançons més significatius del compositor vienès, *Schwanengesang* (El cant del cigne) i una de les sonates per a piano més encisadores del seu catàleg, la D. 960. L'ambiciós objectiu d'aquesta col·lecció és abastar l'ampli catàleg liederístic de Franz Schubert (amb més de 600 cançons) en la veu inconfusible del barítion alemany, icona del *lieder* romàntic als nostres temps: Matthias Goerne. La tasca és ingent, però l'esforç per aconseguir la màxima qualitat són evidents, tal com es desprèn del resultat d'aquest volum doble.

Al marge dels gustos particulars, no hi ha dubte que l'estil i el domini de la veu aplicada al cant poètic dels *lieder* alemanys que posseeix Matthias Goerne és inigualable. Els anys de maduresa i especialització n'han accentuat certs deixos que acaben essent, ja, marca de la casa. Hi ha un certa ressonància cranial que el cantant utilitza com a recurs expressiu en certs inicis i finals de frase, com si murmurés o digués a cau d'orella allò que canta, que no es pot comparar amb cap altre cantant. Té un domini absolut de la veu de cap i la veu, amb els anys, ha guanyat en rotunditat, i sona retronant en cançons com *Der Atlas*. El mal anomenat cicle *Schwanengesang* recull una sèrie de cançons sobre versos de tres poetes diferents –Rellstab, Heine i Seidl– i ofereix una diversitat de temes i estats anímics molt variat. La subtilesa en el tractament de cada un dels poemes per part de Schubert és un dels motius pels quals és un cicle tan atractiu per a l'oient. Goerne hi aplica la saviesa que aporten els anys d'experiència i la seva plenitud artística, en una versió que només pot ser superada per la màgia que ell mateix genera en el directe.

L'altra meravella del cedé és la versió que el pianista i director Christoph Eschenbach ofereix de la *Sonata D. 960* de Schubert. Una versió íntima, intensa i plenament conscient del pes de cada nota, que disposa, a més, d'una presa de so excel·lent, igual que passa amb la veu, com només Martin Sauer i el seu equip d'Harmonia Mundi saben aconseguir. **PER M. C. P.**

Paul Lewis
Schubert Sonatas

Sonates per a piano, D. 840, D.850, D.894. Impromptus, D.899. Klavierstücke, D. 946.
Harmonia Mundi. 2012

La música per a piano de Beethoven i Schubert constitueix la base de la carrera concertística i discogràfica de Paul Lewis. Després de l'enregistrament de la integral de les *Sonates* i els *Concerts per a piano* de Beethoven, la música del compositor vienès esdevé ara el seu punt de mira. Després d'enregistrar els tres cicles de *lieder* i diverses sonates, és el torn de les meravelloses *Sonates D. 840, D. 850* i *D. 894*, acompanyades de les *Peces per a piano, D. 946* i dels *Impromptus, D. 899*. El seu Schubert introspectiu i profundament intimista, lluminós i intencionadament punyent, delicat però amb un apassionament que denota un estilisme romàntic, posseeix una personalitat inconfusible. Construeix amb monumentalitat els primers moviments de les *Sonates* (extraordinari el seu pas pel "Molto moderato" de la *Sonata Fantasia* i pel "Moderato" de la *Reliquie*), s'endinsa amb profunda delicadesa en els *ländler* i atorga a les sonates una poètica dicció en un discurs narratiu sòlid i ple de continuïtat. La subtilesa i introspecció amb què afronta els *Impromptus* i la sonoritat suggerent amb què embolcalla les tres *Peces per a piano* denoten aquesta simbiosi que s'estableix entre el piano de Schubert i Paul Lewis, un dels seus grans interlocutors actuals. **PER LL. T.**

Ravi Shankar
Reminiscence of North Vista

(Nine Decades, vol. II)"
East Meets West Music / Harmonia Mundi. 2012

Després d'una vida dedicada íntegrament a la música, Robindra "Ravi" Shankar (Varanasi, Uttar Pradesh, l'Índia, 1920) és, encara avui, un pioner visionari i un catalitzador entusiasta que, a l'edat de 90 anys i malgrat uns greus problemes de salut, s'ha implicat en el naixement d'un segell discogràfic. La tercera referència d'aquesta nova marca és aquest *Reminiscence of North Vista*, un enregistrament recuperat recentment dels arxius personals del mestre indi i que, a banda de la seva vàlua musical, amaga una història curiosa.

North Vista és el nom del carrer de Los Angeles (Califòrnia, Estats Units) on Shankar i els seus es van instal·lar a finals dels anys seixanta del segle passat, quan l'amistat sorgida amb el *beatle* George Harrison havia convertit el sonador de sitar en una exòtica estrella del pop occidental. Al jardí d'aquella casa, Shankar i el seu lleial Alla Rakha van oferir nombroses actuacions privades, a les quals acudien sovint personatges com Peter Sellers, John Lennon, Marlon Brando o l'esmentat Harrison. I d'una d'aquelles vesprades és de la que ara podem gaudir nosaltres gràcies a aquest disc.

Enregistrada just una setmana després de la seva històrica actuació al Festival de Woodstock (agost del 1969), aquesta sessió ens permet gaudir de dos artistes del màxim nivell expressant-se en totes les seves dimensions. Shankar i Rakha interpreten dos populars *ragas* nocturns durant una hora llarga de música que la parella aprofita per evidenciar la calma i la tranquil·litat pròpies del moment (la majoria de *ragas* tenen un vincle amb una hora del dia o una estació de l'any concretes), per mostrar el seu domini dels instruments (sitar i tabla, respectivament) i dels modes melòdics indis, i per exhibir sense excessos gratuïts les seves capacitats en la improvisació.
PER JORDI URPÍ.

Eleccions al Parlament de Catalunya

VOT PER CORREU
Fins al 15 de novembre

Adreça't personalment a qualsevol oficina de correus i presenta l'original del DNI. Al cap d'uns dies, rebràs la documentació necessària per correu certificat.

KIT DE VOT BRAILLE
Fins al 29 d'octubre

Si tens una discapacitat visual, demana el *kit* de vot Braille trucant al telèfon gratuït **900 100 186** o a través de **parlament2012.cat.**

012
gencat.cat
Cost de la trucada: segons operadora.

parlament2012.cat

Generalitat de Catalunya

Discos Últimes novetats

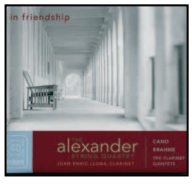
Stefano Grondona
Quadrat d'Or

Transcripcions per a guitarra de Miquel Llobet d'obres de Bach, Mozart, Beethoven i Wagner.
Stradivarius. 2012

Stefano Grondona és un grandíssim guitarrista. I des de fa uns anys ha clavat la mirada en un altre grandíssim guitarrista, en aquest cas de casa nostra: Miquel Llobet (1878-1938), de qui ja ha gravat una part de l'obra. Pel fet de ser un magnífic intèrpret, Grondona aconsegueix allò que hauria de ser la divisa primordial en tota recuperació del patrimoni musical d'un país: la recuperació només té sentit si la presentació és excel·lent (cosa que, lamentablement, no sempre estem acostumats a veure). Esperem que sigui per això –i no pas per la massa habitual complaença barretinaire que algú de fora s'interessi per algú de casa– que l'any 2011 se li concedís, ben meritòriament, la Creu de Sant Jordi.

El nou enregistrament de Grondona aborda les transcripcions que Llobet realitzà de Bach, Mozart, Beethoven i Wagner, fetes des d'aquell esperit modernista que –amb enorme amplitud de mires– es delia per la tradició cultural europea. El CD es titula *Quadrat d'Or,* en clara referència a les emblemàtiques quadrícules del passeig de Gràcia on, durant l'època que Llobet transcrivia, es van aixecar les cases insígnia del Modernisme català. Unes cases al bell mig de les quals s'alça l'*illa de la discòrdia,* nom que també escauria al CD, atès que –com reconeix Grondona mateix en l'aclaridor llibret– la transcripció és un art que desferma sentiments enfrontats.

Més enllà de la pertinença d'escoltar aquests mestres alemanys a la guitarra, el resultat sonor és "marca de la casa" Grondona: pulcritud sonora, emotivitat interpretativa, robustesa de pulsació, profunditat generosa en els greus, ressonàncies controladíssimes, articulacions prodigioses (quins *stacatto* i quina capacitat de *legato!)*... Qualitats que fan que les dues guitarres Antonio Torres de 1882 i 1887 (veritables Stradivarius de les sis cordes) adquireixin a les mans del guitarrista italià una dimensió gairebé simfònica en presentar peces com un fragment de l'*Apassionatta,* el "Vedrai, carino" del *Don Giovanni,* o un fragment del *Parsifal* que –per l'enginy genial de Llobet en els harmònics– deixa corprès i absolutament bocabadat. **per Josep Barcons Palau**



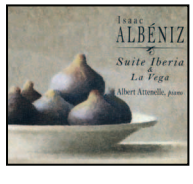
In friendship

Obres de C. Cano i J. Brahms.
Alexander String Quartet.
Joan-Enric Lluna, clarinet.
Foghom classics. 2011.

El CD es titula *In friendship.* Una amistat que testimonia tant la relació entre Joan-Enric Lluna i els membres de l'Alexander String Quartet, com la que aquest fantàstic clarinetista té amb el compositor valencià César Cano, amb qui compartí estudis al conservatori. Però l'amistat que evoca el títol també recorda la que permeté que Brahms, després d'escoltar el clarinetista Richard Mühlfeld, sortís del silenci creatiu dels seus últims anys per dedicar-li (i regalar a la història de la música) quatre darreres obres de crepuscular bellesa. El fet que Lluna enregistri un quartet de Cano al costat d'un de Brahms és un gest d'amistat innegable. Perquè permet que aquell que compra el CD per escoltar Brahms pugui conèixer també Cano. Ara bé, gravar l'obra de qualsevol compositor contemporani al costat d'un tòtem com Brahms pot ser delicat si l'oient pretén comparar-los. Sobretot perquè la música de Brahms –més enllà de consideracions estètiques– gaudeix d'una integritat i d'una coherència interna només equiparables, potser, a les de Schönberg, Webern i qui sap si Ligeti.

En l'obra de Cano, un primer moviment intrèpid i ple de força dóna pas a un segon moviment juganer que, en la tradició dels *scherzi* clàssics, juga amb ressons i exabruptes sorpresius. El tercer moviment continua presentant harmonies més aviat complexes, si bé de gran transparència i d'una bonica factura tímbrica. I el quart moviment juga, entre altres coses, amb la deformació rítmica del que sembla que serà –però no arriba a ser mai– un entremaliat *perpetuum mobile.*

Del *Quintet* de Brahms, se n'han gravat incomptables versions, i la dels Alexander amb Lluna se suma a les bones interpretacions que n'hi ha. Els Alexander hi aporten la compacta sonoritat del seu quartet (difusa només en mínims passatges), a la qual Lluna se suma amb la profunditat i bellesa de so que el caracteritza. La bona i amistosa entesa entre els intèrprets amara tot el discurs, amb frasejos bonics, dinàmiques generoses, i una administració serena de la càrrega dramàtica d'una obra que diu molt de l'amistat que la va propiciar. **per J. B. P.**



Isaac Albéniz
Iberia / La Vega

Albert Atenelle, piano.
Columna Música. 2012

L'herència artística que el pianista Albert Attenelle va rebre de Frank Marshall li va permetre conèixer de primera mà el llegat artístic així com l'estil interpretatiu de Malats, Viñes, Granados i, per descomptat, Albéniz. Com Alícia de Larrocha o Rosa Sabater, per esmentar dos del noms més recordats i vinculats a l'escola, el seu coneixement de la música per a piano dels autors catalans ocupa un lloc reservat en l'amplíssim repertori de què és portador.

I quan s'escolta aquesta versió discogràfica de la *Iberia* acompanyada de "La Vega" –que, escrita l'any 1897, s'inspira en els conreus que es veuen des de l'Alhambra i que ja anuncia la suite–, tota aquesta herència musical aflora d'una manera particular. Delicadesa, ritme, color i musicalitat desbordant envolten una versió que destil·la un seguit d'aromes màgiques per evocar el Albaicín, Triana o Eritaña.

Una versió subtil i alhora brillant, encisadora per la seva magnitud descriptiva i per sobre de tot una recreació que denota molts anys de coneixement, de preparació i d'admiració envers un dels cims de la literatura per a piano. Albert Attenelle ens ha llegat, en definitiva, un enregistrament que passarà a ser de referència obligada en parlar de les grans versions de la suite **per Ll. T.**

Músicas en tiempos de guerra

Cancionero (1503-1939)
Francesc Cortès,
Josep-Joaquim Esteve.
Edicions UAB, 2012.
354 pàgines.

Els conflictes bèl·lics han inspirat, des de sempre i en qualsevol disciplina, moltes i algunes de les millors obres d'art. En el cas de la música, de vegades la confrontació va més enllà de ser la simple motivació d'una composició per passar a formar part de la seva denominació, com és el cas de la cèlebre missa de Haydn a què sembla al·ludir el títol d'aquesta edició.

El contingut del treball, però, se centra en un repertori molt distant del classicisme vienès. El reconegut historiador de la música Francesc Cortès i el músic i investigador Josep-Joaquim Esteve han unit esforços per presentar, amb la Universitat Autònoma de Barcelona, un recull de lletres de les cançons de guerra més importants de tota la història espanyola. La recerca s'ha estès a tots els àmbits i és per això que el volum aplega tonades dels estils més diversos, contagiades sovint dels ritmes de dansa popular, però que comparteixen el denominador comú d'haver estat inspirades per enfrontaments armats. Algunes, certament, han adquirit una gran popularitat.

El resultat d'un estudi aparentment tan ampli és un volum de més de tres-centes pàgines, la majoria de les quals queda ocupada per la transcripció dels versos d'aquest magne cançoner que abasta més de quatre segles de música –de començaments del segle XVI fins a la Guerra Civil Espanyola. S'hi troba a faltar, òbviament, alguna mena de referència, gràfica o auditiva, a les melodies en qüestió, tasca que –segurament, d'altra banda– hauria fet encara més complexa la recopilació. A canvi, els autors presenten el volum i introdueixen cada capítol amb una sèrie d'articles que ajuden a contextualitzar les cançons i que condensen l'autèntic valor de la feina feta.

Un volum alhora específic i ambiciós, en definitiva adequat tant per als qui hi busquin respostes concretes com per a les ments curioses. **PER ALBERT TORRENS.**

Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Vol. XXI.

Complements a l'inventari de l'arxiu de l'Obra del Cançoner i a les seves missions per Josep Massot i Muntaner.
Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, MMXI.
312 pàgines.

El volum XXI dels toms editats de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC), significa el punt final de l'edició de la selecció de *Materials* (memòries i cançons) de les missions de camp de l'OCPC.

Què ens aporta aquest volum? En primer lloc, s'hi fa una relació completa de les missions de recerca de l'OCPC (1922-1936, 1940). És la notícia documentada dels 65 treballs de camp duts a terme per diferents indrets dels Països Catalans entre els anys 1922 i 1936, i la missió voluntària de Palmira Jaquetti efectuada l'any 1940.

Seguidament s'hi troba una selecta de les cançons recollides per Joan Tomàs i per Antoni Bonell en la missió de recerca a la Garrotxa (juliol-agost de 1926). És un assortiment de 133 exemples com a mostra del treball de camp que s'hi anuncia. Aquesta missió de recerca sense memòria, per omissió, no havia estat editada en el seu lloc i conté un bon nombre de versions de cançons que abracen temes poc coneguts avui dins el nostre repertori de tradició oral i també d'altres que són variants de *L'escriveta, Don Lluís de Montalbà, L'oreneta i el pinsà, El bon caçador...* Una mostra ben representativa d'onze localitats i unitats de població de la Garrotxa. Complementen la selecta 24 fotografies dels informants del repertori recollit.

Tot això enllaça amb una llista del nou material incorporat a l'arxiu de l'OCPC. És un afegitó al primer inventari, *Materials, IV* (1993-1994) i a la seva addenda, *Materials, V* (1995). Ofereix una ressenya detallada de l'inventari del refranyer que va recollir Marià Aguiló.

Finalment hi trobem, també, una classificació sumària del material fotogràfic de l'OCPC. S'hi dóna una selecció de la documentació gràfica existent, per a la qual s'han triat il·lustracions d'una certa qualitat i que estiguin suficientment documentades.

Josep Massot fineix la presentació d'aquest volum constatant-hi la documentació que des de l'any 1991 li ha estat possible de recuperar: fons recollits per Marià Aguiló, per Rossend Serra i Pagès, etc. i, en sentit antònim, la que no ha estat localitzable: la correspondència generada per l'OCPC i les carpetes que contenien el que havia d'ésser el segon volum del *Diccionari de la Dansa* de Joan Amades i Francesc Pujol, d'un interès extraordinari... *"No perdo l'esperança* –diu J. Massot– *que algun dia puguem trobar tot això que fins ara ens falta, si més no fragmentàriament, el dia que puguem accedir a l'arxiu musical de l'Orfeó Català, en el qual hi ha encara el llegat de Francesc Pujol sense catalogar i no accessible als investigadors."*

Tot agraint la valuosa ajuda que li ha prestat Núria Mañé per a la redacció dels índexs onomàstic i toponímic, posa punt final a la presentació d'aquesta obra, editada per Publicacions de l'Abadia de Montserrat amb la col·laboració del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, escrivint: *"En aquest cas sí que podem dir amb goig:* Finis coronat opus". **PER JOSEP CRIVILLÉ I BARGALLÓ**
(A títol pòstum)

Catalunya Música Transmissions en directe

Aquest any ha estat ple de moments per al record i l'emoció a Catalunya Música. Vint-i-cinc anys no es compleixen cada dia i hem volgut celebrar-los amb tots els ets i uts que es mereix un aniversari com aquest; això sí, amb el permís d'aquesta maleïda crisi que sembla que no té aturador. Aquesta recta final, però, ens provoca un sentiment agredolç. D'una banda, la tristor clàssica –un punt naïf si voleu– perquè l'aniversari ja s'acaba i posem el punt final a un seguit d'actes que hem preparat amb molta dedicació i il·lusió; però, d'una altra banda, una immensa alegria perquè el balanç és molt positiu. Ha estat molt gratificant saber que hi ha tanta gent que estima i segueix amb passió Catalunya Música, que se la sent seva i que ja forma part de les seves vides. Una gran quantitat d'oients i amics, personalitats del món de la cultura, intel·lectuals, polítics, estudiants o aturats, gent de tota mena, ens han fet saber que el projecte d'una ràdio pública de música clàssica en català és més viu i necessari que mai, que l'hem de cuidar i fer créixer dins i fora de les nostres fronteres, fer que sigui l'altaveu de la música catalana al món. Algú, fins i tot, ens va dir que si no existís Catalunya Música s'hauria d'inventar. Sinceralment, per a tots els que la fem possible cada dia no hi ha recompensa més gran que aquesta. Ens mou la vocació de servei públic, de servei a la cultura, a la música del nostre país i, sobretot, el compromís diari per la feina ben feta.

Deixeu-nos destacar, per acabar, l'esdeveniment que posarà oficiosament el punt final al 25è aniversari de Catalunya Música. Serà el concert de l'oratori *El pessebre* de Pau Casals, que es farà els dies 14, 15 i 16 de desembre a l'Auditori de Barcelona dins de l'actual Temporada de l'OBC, amb l'Orfeó Català, el Cor Jove de l'Orfeó Català i els músics de l'OBC sota la direcció d'Arthur Post. Aquest concert, gràcies a la pertinença de Catalunya Música a la Unió Europea de Radiodifusió, serà retransmès per 10 ràdios europees.

Però que sigui el mateix Pau Casals qui presenti la seva gran obra. Aquestes són les paraules que encapçalen l'únic enregistrament discogràfic de l'obra dirigida per l'autor des del seu exili a Puerto Rico: *"L'oratori que he compost sobre el poema del meu amic Joan Alavedra és el missatge de pau que jo presento al món. Està escrit amb emoció i humilitat. S'ha donat davant de tota mena de públics, a Amèrica i a Europa. I si Déu vol el portaré encara a molts països del món. La fervorosa acollida que obté per tot arreu em demostra, una vegada més, que en l'art com en la vida tots els homes, siguin d'on siguin, comprenen el llenguatge que surt del cor"*.

DIVENDRES, 2 DE NOVEMBRE
Inici: 20.03 h
HERKULESSAAL DE MUNIC
TEMPORADA 2012-13
ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO DE BAVIERA
Franz Joseph Haydn: **Simfonia núm. 91 en Mi b, Hob. I:91**. György Ligeti: **Misteris del Macabre**, per a soprano i orquestra. Jean Sibelius: **Luonnotar**, poema simfònic, op. 70. Robert Schumann: **Simfonia núm. 2 en Do major, op. 61**. Barbara Hannigan, soprano. Orquestra Simfònica de la Ràdio de Baviera. Dir.: Simon Rattle. (80m)

DIUMENGE, 4 DE NOVEMBRE
Inici: 11.00 h
AUDITORI DE BARCELONA
TEMPORADA 2012-13 OBC
Robert Gerhard: **Albada, interludi i dansa**, suite orquestral. Édouard Lalo: **Concert per a violoncel i orquestra en Re menor**. Igor Stravinsky: **L'ocell de foc**, ballet en dues escenes. Alban Gerhardt, violoncel. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Pablo González. (90m)

DIVENDRES, 9 DE NOVEMBRE
Inici: 21.00 h
TEATRE-AUDITORI DE SANT CUGAT DEL VALLÈS
TEMPORADA 2012-13 AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL
Giacomo Puccini: **Tosca**, òpera en tres actes. Saioa Hernández, Javier Agulló, Ismael Pons, Juan Carlos Esteve, Jorge Tello, Xavier Aguilar i Maria Arredondo. Cor Amics de l'Òpera de Sabadell. Orquestra Simfònica del Vallès. Dir.: Daniel Gil de Tejada. (175m)

DIVENDRES, 16 DE NOVEMBRE
Inici: 20.03 h
HERKULESSAAL DE MUNIC
TEMPORADA 2012-13
ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO DE BAVIERA
Ludwig van Beethoven: **Egmont**, obertura, op. 84. Krzysztof Penderecki: **Doble concert per a violí i viola**. Ludwig van Beethoven: **Simfonia núm. 7 en La major, op. 92**. Janine Jansen, violí. Julian Rachlin, viola. Orquestra Simfònica de la Ràdio de Baviera. Dir.: Mariss Jansons. (80m)

DIUMENGE, 18 DE NOVEMBRE
Inici: 11.00 h
AUDITORI DE BARCELONA
TEMPORADA 2012-13 OBC
Arthur Honegger: **Joana d'Arc a la foguera**, oratori dramàtic. Marion Cotillard (Jeanne d'Arc). Eric Martin-Bonnet (una veu, Herald II i pagès). Aude Extrémo (Catherine). Xavier Gallais (germà Dominique). Marta Almajano (Marguerite). María Hinojosa (la Verge). Yann Beuron (una veu, Porcus, Herald I i capellà). Cor Vivaldi. Cor Lieder Càmera. Cor Madrigal. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Marc Soustrot. (90m)

DILLUNS, 19 DE NOVEMBRE
Inici: 20.30 h
AUDITORI DE BARCELONA
TEMPORADA 2012-13
IBERCAMERA
Jean Sibelius: **Les Oceànides**, poema simfònic, op. 73. Richard Strauss: **Quatre últims lieder** per a soprano i orquestra. Ludwig van Beethoven: **Simfonia núm. 5 en Do menor, op. 67**. **Measha Brueggergosman**, soprano. Orquestra Simfònica de Ràdio Colònia WDR. Dir.: Jukka-Pekka Saraste. (70m)

Mat Dunlap

DIJOUS, 22 DE NOVEMBRE
Inici: 20.00 h
TEATRE DELS CAMPS ELISIS DE PARÍS
TEMPORADA 2012-13 RÀDIO FRANÇA
Francis Poulenc: suite del ballet **Les biches** (Les cérvoles). Wolfgang Amadeus Mozart: **Concert per a piano i orquestra núm. 20 en Re menor, KV 466**. Francis Poulenc: **Concert per a dos pianos i orquestra en Re menor, FP 61**. Wolfgang Amadeus Mozart: **Simfonia núm. 36 en Do major, "Linz", KV 425**. Pascal Rogé, piano. Amy Rogé, piano. Orquestra Nacional de França. Dir.: Andrew Grams. (100m)

DIVENDRES, 23 DE NOVEMBRE
Inici: 20.00 h
GRAND STUDIO DE LA RÀDIO DEL NORD D'ALEMANYA DE HANNOVER
TEMPORADA 2012-13 ORQUESTRA FILHARMÒNICA DE LA RÀDIO DEL NORD D'ALEMANYA (NDR)
Franz Joseph Haydn: **Simfonia núm. 104 en Re major, "Londres", Hob. I:104**. Robert Schumann: **Concert per a violí i orquestra en Re menor, Wo O 23**. Kurt Weill: **Simfonia núm. 2**. Julia Fischer, violí. Orquestra Filharmònica de la Ràdio del Nord d'Alemanya (NDR). Dir.: Michael Sanderling. (100m)

DIVENDRES, 30 DE NOVEMBRE
Inici: 20.00 h
SALA PLEYEL DE PARÍS
TEMPORADA 2012-13
RÀDIO FRANÇA
Carl Maria von Weber: obertura de l'òpera **Der Freischütz** (El caçador furtiu). Robert Schumann: **Concert per a violoncel i orquestra en La menor, op. 129**. Piotr Ílitx Txaikovski: **Romeu i Julieta**, obertura fantasia. Héctor Berlioz: **Le Carnaval Romain**, obertura, op. 21. **Truls Mørk**, violoncel. Orquestra Filharmònica de Ràdio França. Dir.: Xian Zhang. (70m)

Stéphane de Bourgies/Virgin Classics

DIUMENGE, 2 DE DESEMBRE
Inici: 11.00 h
AUDITORI DE BARCELONA
TEMPORADA 2012-13 OBC
Béla Bartók: **El castell de Barbablava**, òpera en un acte (versió de concert). Dmitri Xostakóvitx: **Simfonia núm. 10 en Mi menor, op. 93**. Natasha Petrinsky, mezzosoprano. Gerd Grochowski, baix. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Pinchas Steinberg. (90m)

DIVENDRES, 14 DE DESEMBRE
Inici: 20.05 h
GRAN AUDITORI DE L'ANTIGA ÒPERA DE FRANKFURT
TEMPORADA 2012-13 ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO DE FRANKFURT
Igor Stravinsky: **Scherzo fantastique** per a orquestra, op. 3. Paul Hindemith: **Trauermusik** (Música fúnebre). **Der Schwanendreher**, per a viola i orquestra. Piotr Ílitx Txaikovski: **Simfonia núm. 1 en Sol menor, "Somnis d'Hivern", op. 13**. Antoine Tamestit, viola. Orquestra Simfònica de la Ràdio de Frankfurt. Dir.: Paavo Järvi. (100m)

DISSABTE, 15 DE DESEMBRE
Inici: 19.00 h
ÒPERA METROPOLITANA DEL LINCOLN CENTER DE NOVA YORK
TEMPORADA 2012-13 MET
Giuseppe Verdi: **Aida**, òpera en quatre actes. Liudmyla Monastyrska, soprano. Miklós Sebestyén, Olga Borodina, Roberto Alagna, George Gagnidze, Jennifer Check, Stefan Kocán, Hugo Vera. Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: Fabio Luisi. (240m)

DIUMENGE, 16 DE DESEMBRE
Inici: 11.00 h
AUDITORI DE BARCELONA. TEMPORADA 2012-13 OBC
Pau Casals: **El pessebre**, oratori. Elena Copons, soprano. Gemma Coma-Alabert, mezzosoprano. David Hernández, tenor. Joan Martín-Royo, barítion. Marc Pujol, baix. **Cor Jove de l'Orfeó Català**. Coral Canigó. Orfeó Català. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Arthur Post. (100m)

Josep Molina

DISSABTE, 22 DE DESEMBRE
Inici: 19.00 h
ÒPERA METROPOLITANA DEL LINCOLN CENTER DE NOVA YORK
TEMPORADA 2012-13 MET
Gioacchino Rossini: **El barber de Sevilla**, òpera bufa en dos actes. Isabel Leonard, John Del Carlo, Alek Shrader, Rodion Pogossov, Luthando Qave, Jordan Bisch, Claudia Waite. Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: Yves Abel. (135m)

DIUMENGE, 23 DE DESEMBRE
Inici: 11.00 h
AUDITORI DE BARCELONA
TEMPORADA 2012-13 OBC
Engelbert Humperdinck: obertura de l'òpera **Hänsel und Gretel**. Piotr Ílitx Txaikovski: **Concert per a violí i orquestra en Re major, op. 35**. Johann Strauss (fill): **Aschenbrödel** (la Ventafocs), suite del ballet (adaptat, completat i arranjat per Josef Bayer). Serguei Prokófiev: suite del ballet **La Ventafocs**. **Arabella Steinbacher**, violí. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Christian Arming. (90m)

Jiri Hronik

DIMECRES, 26 DE DESEMBRE
Inici: 19.00 h
PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
CONCERT TRADICIONAL DE SANT ESTEVE
"De la tradició al jazz!". Joan Llongueres: **Les figures del pessebre**. Antoni Nicolau: **Lo Noi de la Mare**. Benjamin Britten: **A ceremony of Carols**, cantata nadalenca, op. 28. Mariona Vila i Lluís Vidal: **Suite nadalenca en clau de jazz**. Nadales tradicionals catalanes. **Cors de l'Escola Coral de l'Orfeó Català**. Laia Armengol, piano. Maria Jesús Avila, arpa. Mercè Pi, Glòria Fernández, Glòria Coma, Buia Reixach i Esteve Nabona, directors. Orfeó Català. Trio Vidal. Josep Vila i Casañas, director. (120m)

A. Bofill

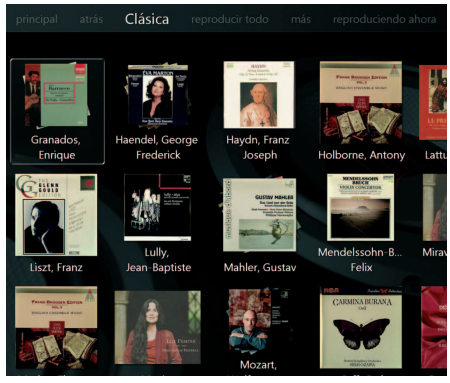
DIJOUS, 27 DE DESEMBRE
Inici: 20.00 h
GRAN TEATRE DEL LICEU
TEMPORADA 2012-13
Antonín Dvořák: **Rusalka**, òpera en tres actes. Camilla Nylund, Klaus Florian Vogt, Günther Groissböck, Ildiko Komlosi, Emily Magee, Xavier Mendoza, Marc Canturri, Vanessa Goikoetxea, Young Hee Kim, Nona Javakhidze i Toni Marsol. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Andrew Davis. (200m)

Catalunya Música Transmissions en directe

Servidors de música

Gestió i centralització de música digital

per Jordi Martínez



Des de fa uns anys l'increment de la distribució de música a través d'internet ha provocat el descens en les vendes de cedés. Actualment la utilització de formats com MP3 i MP4 en reproductors portàtils, destacant-hi els de la casa Apple, és un fet quotidià i que les discogràfiques malgrat el seu discurs ja intuïen des de fa temps. Trenta anys després de l'aparició del suport CD, el negoci de la venda de música es dirigeix als portals d'internet de les empreses del sector. Actualment disposar d'aparells mòbils i fixos per emmagatzemar la música descarregada o convertida en formats adients de les nostres col·leccions és una pràctica àmpliament estesa. La utilització dels ordinadors com a destinació final de la música que emmagatzemem, reproduïm i en alguns casos comprem és la situació més freqüent. La possibilitat de concebre un aparell dedicat exclusivament a aquesta tasca i a d'altres relacionades amb el món de la gestió dels recursos musicals va provocar l'aparició dels denominats *servidors de música*. Conèixer-ne les seves tasques, característiques i components ens permetrà escollir quina és la millor opció en cas d'estar-hi interessats.

Un servidor de música és un aparell que ens permet enregistrar, emmagatzemar i reproduir música en format digital. També hi ha una part de programari que ens permet gestionar tota la música que tenim a l'aparell. Aquest darrer aspecte és, al meu entendre, el més important, atesa la importància de poder accedir de forma ràpida a qualsevol registre sonor. És, doncs, comprensible la idoneïtat de la proposta per a tots els usuaris que disposin d'una àmplia col·lecció d'enregistraments i desitgin tenir-la ordenada per tal de poder accedir-hi amb rapidesa.

Els servidors de música estan formats per dos components: el maquinari i el programari. Podem resumir la part del maquinari imaginant un ordinador amb una unitat de processament d'àudio i vídeo. Cal posar un èmfasi especial en la qualitat dels components i el nivell de soroll que generen. A diferència dels ordinadors, aquests aparells no poden tenir o cal minimitzar-hi l'existència de parts mecàniques, com per exemple els ventiladors. És evident que la seva presència resulta del tot molesta en la reproducció de passatges amb poca intensitat sonora. També podem considerar els discs durs en aquest apartat, però fins ara no hi ha tecnologia alternativa. Darrerament els discos durs d'estat sòlid (SSD) van ampliant la seva capacitat i en relativament poc temps esdevindran quotidians, tal com passa en aparells de dimensions reduïdes. Cal considerar els aparells que portin discos redundants per tal de protegir al màxim els enregistraments. Hi ha diferents possibilitats de redundar la informació. A tall d'exemple esmentarem el RAID 1, basat en l'existència de dos discos en què l'un és còpia idèntica de l'altre. En cas de fallida podem recuperar les dades d'una manera immediata.

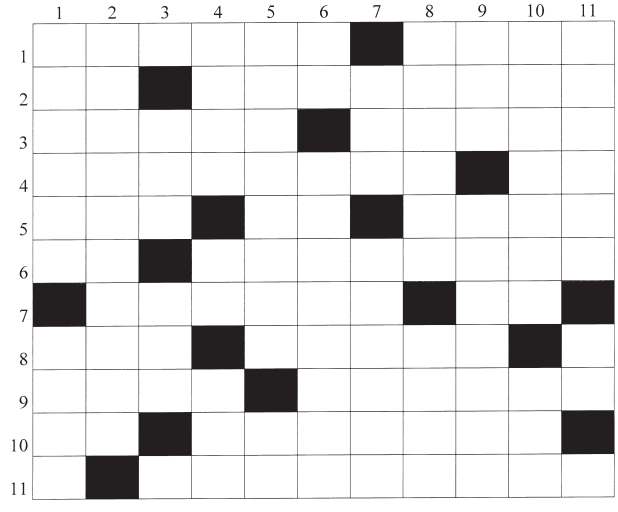
Convé que disposin d'un bon sistema de visualització, atès que la possibilitat d'utilitzar una pantalla de TV, com passa freqüentment, implicaria la necessitat de disposar d'un comandament amb moltes opcions que generalment no és usable. Les millors opcions impliquen la utilització de controls amb LCD o basats en iPod Touch o iPhone, tot traslladant la pantalla d'interacció de l'usuari de l'aparell al sistema remot.

La secció d'àudio és molt important i cal disposar d'una sortida d'àudio de qualitat tant en format analògic com digital. La majoria de sistemes basats en ordinadors personals no disposen de components de qualitat i, per tant, és molt recomanable utilitzar sortides SPDIF (Sony/Philips Digital Interface Format) per tal d'utilitzar conversors externs de millor qualitat.

El programari és, però, l'aspecte que cal considerar més atentament perquè és el punt en què els productes existents poden divergir més. El motiu és molt senzill: la majoria de fabricants desenvolupen o encarreguen aplicacions a mida amb més o menys opcions a diferència del maquinari, que podem dir que és pràcticament similar en cada franja de preu. Cal, doncs, centrar-nos en el valor afegit del producte. Les funcionalitats més importants, segons la nostra opinió, són la senzillesa de la interfície d'usuari, la possibilitat de poder realitzar enregistraments dels nostres CD automàticament i una base de dades que permeti disposar de la màxima informació de cada enregistrament. Això ens permetrà fer cerques d'una manera més eficient i acurada. També ens permet gaudir de totes les dades que els servidors externs de cada fabricant ofereixen als seus usuaris. ♦

Música encreuada

PER EDUARD V. PATSI



HORITZONTALS

1. Mig to avall. Cant felí.
2. Richard Strauss. Instrument de la família del vent metall.
3. Coincidència sonora temporal. Els de vapor marcaven molt bé el ritme, fins i tot del revés.
4. L'errant és el més famós, operísticament parlant. Al, is, od...
5. El número de catàleg del *Concert de Brandenburg núm. 6*, a la romana. Arthur Rubinstein. Orquestra Unificada de Clarinets i Ocarines.
6. Sabater, Antoni (Olaf). Instruments de bisell, normalment de fang.
7. Mantes completament rebregades. Antoni (Olaf) Sabater.
8. Inicis de la percussió. Membre de l'EAP, grup de rap de Sant Pere de Ribes. Locatelli, Ligeti o Lecuona.
9. Moral, correcte, coherent... Solista de la cobla.
10. En Ros (Marbà) faltat d'oxigen. Protagonista de la gran obra de Cervantes i de les versions musicals de Telleman, Strauss, Gerhard, Fleta...
11. La major. Així estava la Bella Malmaridada, protagonista d'una cançó del *Cancionero de Palacio*.

VERTICALS

1. Compositor alemany. Satie va escriure una peça musical amb la forma d'aquesta fruita.
2. Els de Montserrat són els més famosos.
3. Mozart, Mendelssohn o Morera. Se n'ha de posar una mica a la vara del trombó perquè llisqui bé. Falta un membre del trio. Mestres (Quadreny), Moraleda (Joan Lluís) o Mompou (Frederic).
4. Opus. Repetit quatre vegades, cant d'ànim futbolístic. Conjunt Qualitatiu d'Arpistes.
5. Se'n va produir un de gros en l'estrena de *La consagració* (cap per amunt). Unió Lírica.
6. Leonora Milà, pianista i compositora de Vilanova. Cantant adequat per a papers operístics intensos.
7. Banda Sonora en Esperanto. Interpreta hip-hop.
8. Tranquilot. Emeto so (cap per amunt).
9. La part del mig de les lires. Un 10 a la baralla (dues paraules).
10. Domicilis postals. El color del protagonista de la pel·lícula *El violí vermell*, en anglès.
11. Ho feu a escena quan us toca actuar fent la vertical. 440 Hz. A la tarda, a la plaça, cal ballar la sardana, la dansa catalana.

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

<www.sidokus.com>

Notes de les cordes de la guitarra

Per resoldre el *sidoku* cal posar en cada casella una nota musical (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si), tenint en compte que les set notes musicals han d'aparèixer a cada columna, en cada fila i en cada zona (una zona queda delimitada per vores més gruixudes). Les notes que ja estan posades són pistes que ajuden a completar aquesta particular composició musical. I encara hi ha una altra pista: si s'interpreten les notes que hi ha a les caselles ombrejades (en ordre: d'esquerra a dreta i de dalt a baix) sonen els primers compassos de la peça musical que s'indica al peu del sidoku.

SOLUCIONS A LA PÀGINA SEGÜENT

Música encreuada **Solucions**

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

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

<www.sidokus.com>

Notes de les cordes de la guitarra

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

Grup d'emissores de Catalunya Ràdio

CatMúsica

Intensament clàssics

Amb el patrocini de:

El Corte Inglés · gasNatural fenosa · L'illa diagonal

catmusica.cat

Concerts Familiars al Palau 2012-2013

D'1 a 2 anys

Zig Zag, passets al Palau

Intercanvi d'emocions a través del joc musical

10 de novembre de 2012
11 h, 12.30 h i 16.30 h
11 de novembre de 2012
5 de maig de 2013
11 h i 12.30 h

Per a embarassades i acompanyants

Abans de néixer al Palau

NOVETAT

Taller musical durant l'embaràs

18 de novembre de 2012
11 h i 16.30 h
25 de maig de 2013
11 h

Nadons de 0 a 12 mesos

Bim Bom, nadons al Palau

Taller espectacle: el despertar musical dels nadons

1 de desembre de 2012
11 h, 12.30 h i 16.30 h
2 de desembre i 4 de maig de 2013
11 h i 12.30 h

A partir de 2 anys

En Jan Titella

Emocions a través d'una aventura musical

CANVI DE SALA D'EXHIBICIÓ

19 de gener de 2013. *11 h, 12.30 h i 17 h*
20 de gener de 2013. *11 h i 12.30 h*
26 de gener de 2013. *11 h i 12.30 h*
27 de gener de 2013. *11 h, 12.30 h i 17 h*

De 5 a 7 anys

Visitem i experimentem el Palau

NOVETAT

Itinerari guiat + taller plàstic

27 de gener, 23 de febrer, 28 d'abril de 2013
10.30 h

De 8 a 12 anys

Connecta amb l'Orquestra Simfònica

NOVETAT

Taller concert per submergir-se en la música simfònica

2 de febrer de 2013
De les 17.30 a les 21 h

A partir de 6 anys

Cobla 2.0

Amb la Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona

NOVETAT

3 de febrer de 2013
12 h

A partir de 3 anys

Trencadís de cançons

Contrastos musicals entre modernitat i tradició

23 de febrer de 2013
12 h

A partir de 6 anys

La veu del món

Imaginació sonora: la màgia de la veu

10 de març de 2013
12 h

De 8 a 12 anys

Digitopia al Palau

Taller de creació musical amb dispositius mòbils i ordinadors

NOVETAT

6 d'abril de 2013
12 h

A partir de 6 anys

La volta al món amb 80 instruments de percussió

Tot ritme

7 d'abril de 2013
12 h

A partir de 4 anys

Kantikipugui al Palau

Amb el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana

NOVETAT

28 d'abril de 2013
11 h i 12.30 h

A partir de 8 anys

Jazz en viu... Swing!

Iniciació al jazz acompanyats pel swing

NOVETAT

12 de maig de 2013
12 h

Preus: *de 6 a 14€*

INFORMACIÓ I VENDA D'ENTRADES:
Taquilles del Palau de la Música
Tel.: 902 442 882 · taquilles@palaumusica.cat

PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

Patrocina:

fundació obertis · Coca-Cola · Fundació CatalunyaCaixa