

# REVISTA MUSICAL CATALANA

**ÀNGEL ÒDENA**  
L'èxit de la constància

---

**CONCURS DE CANT  
FRANCESC VIÑAS**  
50è aniversari

---

**GERARD MORTIER**  
Desmitificant l'òpera

A photograph of three young girls of diverse backgrounds. The girl on the left is wearing a white sweatshirt with a red graphic and pink pants. The girl in the middle is wearing a red patterned cardigan over a white shirt, a black and white striped scarf, and a colorful beaded necklace. The girl on the right is wearing a red turtleneck and pink pants. They are all singing with their mouths open and holding drums. The title 'Fer música' is overlaid in large white letters with an orange outline.

# Fer música

**EDUCAR, CREAR, COMPARTIR**

---

EL SISTEMA DE VENEÇUELA INSPIRA PROJECTES PEDAGÒGICS,  
ARTÍSTICS I SOCIALS DE FUTUR

# ECHO RISING STARS 2012 2013

ELS MILLORS  
AUDITORIS  
D'EUROPA  
PRESENTEN  
EL TALENT  
EMERGENT

**Dimarts, 8 de gener de 2013**

20.30 h Petit Palau



**DANIELA KOCH**

Flauta

**OLIVER TRIENDL**

Piano

**W. A. Mozart:**

*Sonata núm. 18, en Sol major*

**C. Chaminade:**

*Concertino per a flauta i piano*

**L. Liebermann:**

*Sonata per a flauta i piano*

**F. Poulenc:**

*Sonata per a flauta i piano*

**C. Reinecke:**

*Sonata en Mi menor "Undine"*

**P. Taffanel:**

*Fantasia sobre "Der Freischütz"*  
de C. M. Von Weber

**Preu: 11 €**

**Dimecres, 20 de febrer de 2013**

20.30 h Petit Palau



**ISABELLE DRUET**

Mezzosoprano

**ANNE LE BOZEC**

Piano

**H. Berlioz:** *La Mort d'Ophélie*

**J. Brahms:** *Ophelia-Lieder WoO 22*

**C. Saint-Saëns:** *La Mort d'Ophélie*

**E. Chausson:** *Chansons de Shakespeare*

**J. Sibelius:** *Zwei Lieder aus Trettondagsafton*

**G. Rossini:** *Ària de Desdémona (Otello)*

**F. Schubert:** *Ständchen D 889 & An Silva D 891*

**R. Schuman:** *Schlusslied des Narren*

**H. Wolf:** *Lied des transferierten Zettel*

**I. Gurney:** *Five Elizabethan Songs (selecció)*

**M. Castelnuovo-Tedesco:**

*Shakespeare Songs (selecció)*

**E.W. Korngold:** *Come Away, Death*  
& *Shakespeare - Lieder (selecció)*

**Preu: 11 €**

**Dijous, 21 de febrer de 2013**

20.30 h Sala 2 Oriol Martorell



**DAHLKVIST QUARTET**

**BARTOSZ CAJLER I  
KERSTI DAHLKVIST**

Violins

**JON DAHLKVIST**

Viola

**HANNA DAHLKVIST**

Violoncel

**A. Sallinen:** *Quartet de corda núm. 3*

**L. van Beethoven:** *Quartet de corda en Mi bemoll major*

**E. Grieg:** *Quartet de corda en sol menor*

**Preu: 17 €**

**Dijous, 14 de març de 2013**

20.30 h Sala 2 Oriol Martorell



**IGOR LEVIT**

Piano

**L. van Beethoven:** *Sonata núm. 28 en La major*

**D. Xostakóvitx:** *24 Preludis per a pian*

**L. van Beethoven:** *Sonata núm. 29 en Si  
bemoll major*

**Preu: 17 €**

**Dimarts, 30 d'abril de 2013**

20.30 h Petit Palau



**ADAM BANDA**

Violí

**ORSOLYA SOÓS**

Piano

**J. S. Bach:** *Chacona de la Partita Re menor, BWV 1004*

**L. van Beethoven:** *Sonata per a violí i piano, núm. 3*

**E. Chausson:** *Poème*

**C. Saint-Saëns:** *Introduction & Rondó Capriccioso*

**P. Sarasate:** *Aires bohemios*

**Preu: 11 €**

## INFO I VENDA D'ENTRADES

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

Taquilles de L'Auditori  
Telèfon: 932 479 300  
taquilles@auditori.cat  
www.auditori.cat

**L'AUDITORI**



PALAU  
DE LA  
MÚSICA  
ORFEO  
CATALÀ

**Amb el suport de:**



EUROPEAN  
CONCERT HALL  
ORGANISATION

# Associar-se per la música

**E**ls pobles, i la cultura, sorgeixen per una voluntat comunitària i identitària de l'ésser humà. El caràcter social de l'home respon, doncs, a aquesta voluntat de sentir-se part d'un conjunt, d'una comunitat, a la necessitat de participar i col·laborar en una causa comuna.

A Catalunya, el caràcter associatiu és particularment feliç quant a iniciatives d'èxit per a la construcció d'una cultura pròpia. De fet, mirant enrere, hom pot veure com l'associacionisme és l'origen d'una gran part de les institucions que avui dia fan país. Entitats com Òmnium Cultural o l'Orfeó Català –mare, a més, d'aquesta Revista– tenen el seu germen en una voluntat social civil per formar part d'un grup i col·laborar per una causa comuna.

Moltes d'aquestes importants entitats ja són centenàries i d'altres, com l'Associació Música da Camera, que va produir durant anys concerts de música de cambra en un format molt semblant al que encara coneixem avui dia, celebren aquest 2013 el centenari del seu naixement. És important no oblidar, en els temps que corren, iniciatives com les que els nostres avantpassats van engendrar pràcticament del no-res. Aquest tipus d'entitats són autèntics models civils d'empenta cultural i social. Un tipus d'agrupacions que avui dia semblen no estar de moda o no tenir gaire futur però que, qui sap en quant de temps, poden ser les que, novament, faran que la cultura no desaparegui. Estocades com la que recentment ha rebut l'associació Joventuts Musicals d'Espanya, un dels bastions actuals de l'associacionisme musical del nostre temps i centre neuràlgic de la connexió entre les entitats locals i regionals d'aquesta gran xarxa que és Joventuts Musicals al món, fan preveure que potser aviat caldrà tornar als orígens si no volem perdre en darrer terme les bases que constitueixen la nostra essència com a cultura, com a societat.

La ferotge crisi que assota la nostra economia està fent que institucions sorgides de l'empenta civil i els individus compromesos amb la intel·lectualitat, la cultura i el desenvolupament econòmic de Catalunya, com el Gran Teatre del Liceu o el Palau de la Música Catalana, estiguin també en perill per

la considerable disminució de les aportacions públiques que, anys enrere, havien permès la seva supervivència, i converteixi un cop més la cultura en víctima d'un sistema econòmic que no la pot mantenir. Quina paradoxa...

Cal, per tant, que en aquest 2013 que tot just comença, acceptem que és imprescindible un canvi de paradigma. Cal, d'una banda, més compromís per part de l'Estat per convèncer la societat que aquest tipus d'institucions són responsabilitat no només estatal, sinó també civil. Però cal també donar alguns incentius perquè el col·laboracionisme en aquests termes torni a entrar a formar part dels hàbits socials del nostre país, de la nostra cultura. Veurem algun dia la Llei de mecenatge aprovada?

Però, i encara més important, és essencial per recuperar la vocació associacionista de la nostra societat i la voluntat de col·laborar per una causa comuna, que hi hagi un fonament ètic basat en la confiança, la solidaritat i la generositat. Quelcom, però, que costa molt d'entreveure entre tanta corrupció que omple planes de diaris, ocupa minuts de televisió i encén la sang dels homes i les dones del carrer. Tan important és la causa com la credibilitat que aquesta pugui tenir a nivell exterior i la transparència que sigui capaç de demostrar.

Un exemple d'èxit que un canvi de paradigma cultural i social és possible el trobem, per exemple, en el tema del dossier que ens ocupa en aquest primer número de l'any 2013. El model institucional del Sistema de Orquestes Infantiles y Juveniles de Venezuela és un cas referencial de cap a on hauria d'anar el futur de la música, el futur del desenvolupament cultural tant dels països emergents com dels països del Primer Món, que perden, exponencialment, capacitats i avantatges a mesura que avança la crisi en què ens trobem immersos.

Comencem, així doncs, un nou any, el 2013, amb perspectives previsiblement complicades per al món cultural. Però no oblidem que el futur és a les mans dels homes, a les mans de la societat que creu i fa creure que un món millor és possible.

# REVISTA MUSICAL CATALANA



**NÚM. 331**  
 GENER-FEBRER 2013  
 5a ÈPOCA  
 ANY XXX  
[www.revistamusical.cat](http://www.revistamusical.cat)

## PORTADA

Nenes del cor de la Ribera a l'Escola Coral de l'Orfeó Català (foto: Aleix Viadé)

## CONSELL EDITORIAL

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

## DIRECCIÓ

Mercedes Conde Pons  
[mconde@palaumusica.cat](mailto:mconde@palaumusica.cat)  
 Tel.: 93 295 72 26

## COORDINACIÓ

Teresa Martínez  
[revista@palaumusica.cat](mailto:revista@palaumusica.cat)  
 Tel.: 93 295 72 28

## CONSELL DE REDACCIÓ

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

## COLLABOREN EN AQUEST NÚMERO

Jordi Alomar, Rafael Argullol, Pere Artís, Josep Barcons, Ricard Bordas, Xavier Cester, Xavier Chavarria, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Jordi Cornudella, Ana María Dávila, Víctor García de Gomar, Josep Lluís i Falcó, Jordi Maluquer, Teresa Martínez, Lluís Millet, Joaquim Noguero, Joan Oller, Mònica Pagès i Santacana, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Javier Pérez Senz, Jorge de Persia, David Puertas, Miquel Pujadó, Jaume Radigales, Mila Rodríguez Medina, Víctor Rojas Vilera, Albert Torrens i Lluís Trullén.

## DISSENY ORIGINAL

Aleix Viadé

## IL·LUSTRACIONS

"Encantadora de feres": © Carme Peris,  
 "Contes a la vora del so": © Laura Borràs

## PUBLICITAT

Mercedes Conde Pons  
[mconde@palaumusica.cat](mailto: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 2013

## 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](http://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 | SET PUNTS DE VISTA

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



Josep Molina

21 | TALENTS D'AVUI  
**Quartet Gerhard**

22 | INDÚSTRIA CULTURAL  
**Residències musicals**  
Fundació Catalunya-La Pedrera

24 | SÓN NOTÍCIA  
Obituaris: Elliott Carter, Hans Werner-Henze i Joan Saura.  
Joventuts Musicals d'Espanya

28 | COMPÀS LLIURE  
**Des de la meva cadira**

30 | A PROPÒSIT DE...  
**Jaume Ayats**  
Nou director del Museu de la Música i del Centre Robert Gerhard

32 | ARTICLE  
**Wagner**  
L'òpera, el drama, l'espectacle



Josep Barcons

34 | L'ÀNIMA DEL SO  
**Jaume Bosser**

## EN PORTADA



## 36 | DOSSIER

## Fer música

### Educar, crear, compartir

El Sistema de Veneçuela inspira projectes pedagògics, artístics i socials de futur

## DESTACATS

## 10 | ENTREVISTA

## Àngel Òdena

L'èxit de la constància

## 14 | ARTICLE



Antoni Bojill

Giuseppe Di Stefano fent el pregó del Concurs Francesc Viñas de l'any 1986

## Concurs de Cant Francesc Viñas

Cinquanta anys

## 18 | ENTREVISTA

## Gerard Mortier

Desmitificant l'òpera

## UT MUSICA

## 46 | RECORDEM

## 47 | 100 ANYS D'RMC

48 | MEMÒRIA MUSICAL  
**Associació Música da Camera**

50 | L'EMPREMTA DE...  
**Claudi Martí**

51 | LIED SENSE PARTITURA  
**Émile Nelligan**

52 | PAPER D'ASSAIG  
**Els poders del cant**

53 | PANTALLES SONORES  
**El cinema va al Liceu (I)**

54 | CORRESPONDÈNCIES  
**Òpera i filosofia**

55 | L'ENCANTADORA DE FERES  
**La gran fuga**

56 | COS DE PARTITURES  
**Sebastián García Ferro**  
Fèrria subtilesa en 'crescendo'

58 | CONTES A LA VORA DEL SO  
**Pere i el Poll**

## PUBLICACIONS

60 | DISCOTECA BÀSICA  
**Benjamin Britten**  
'Peter Grimes'

61 | RESSENYES  
**Discos, DVD, llibres**

## 69 | COL·LECCIÓ PRIVADA

## 71 | MÚSICA ENCREUADA

## 72 | CATALUNYA MÚSICA

# Cal que neixin flors...

PER XAVIER CHAVARRIA

En una època de turbulències tan intensa com la que estem vivint, no hi ha res que en quedi al marge. M'havia proposat evitar parlar dels efectes de la crisi en el món de la música, i resulta gairebé impossible perquè ho empastifa tot, però també obliga a fer replantejaments profunds i seriosos, a repensar fórmules, a inventar mecanismes per tirar endavant. A canviar. Si més no, moltes coses es remouen, s'esporguen i es posen a lloc; però també es creen dinàmiques perverses. Vull pensar que, de tot això, en sortirem reforçats i n'aprendrem alguna cosa fonamental que permeti re-néixer: la paraula crisi en el pensament oriental té el sentit d'oportunitat. Certament, hi ha a qui la por i la incertesa els arronsa i els bloqueja, però a d'altres els estimula la imaginació, la recerca d'idees i d'alternatives creatives; i els artistes en saben més que ningú, d'això. I aquest esperit de supervivència i l'afany de tirar endavant que sura enmig del temporal, és la bona notícia: bons exemples en són la floració excepcional que hi ha hagut els últims mesos de formacions musicals autòctones, conjunts de cambra i fins i tot orquestres, o l'admirable increment d'activitat d'altres de consolidades però molt joves. A l'octubre naixia l'Orquestra de Cambra del Penedès, que aplega una quarantena de músics joves i preparadíssims, i que serà resident de l'Auditori de Vilafranca amb temporada pròpia; també es va presentar en concert l'Orquestra de Cambra Eduard Toldrà amb seu a Vilanova i la Geltrú; al novembre va fer tres concerts de presentació el Kammart Ensemble, un grup de cambra que reuneix músics pertanyents a orquestres de renom i que proposa repertoris molt ambiciosos; Lux Perpetua aplega alguns dels millors intèrprets de música antiga del nostre país i és la punta de llança d'una fundació amb seu a Viena que promou concerts benèfics de gran categoria i amb propòsits solidaris; a l'ESMUC han sorgit dues formacions interessantíssimes i que prometen molt: CrossingLines Ensemble, compromès amb la música contemporània i la nova creació, i El Teatre Instrumental, amb estudiants i joves professionals de la música antiga que es dedicaran als repertoris del segle XVIII amb una mirada innovadora; també s'ha creat la Jove Orquestra de l'Auditori de Girona, que serà la plataforma simfònica per foguejar i preparar per al món professional els joves músics de la comarca; i l'Orquestra Camera Musicae ha presentat la temporada més ambiciosa i activa de la seva curta història (va néixer fa cinc anys a Tarragona), amb una previsió de quaranta concerts per tot el país. I ben segur que me'n deixo alguna.

Casualitat? No havíem quedat que estàvem en crisi profunda? Mentre els grans equipaments i els cicles tradicionals retallen salvatgeament concerts i pressupostos, els que remen amb la seva pròpia barqueta en fan més que mai. Evidentment, cadascuna d'aquestes formacions té un règim laboral i un funcionament diferent, que no fan altra cosa que reflectir l'ampli ventall de possibilitats per guanyar-se la vida fent música; l'enigma és saber si totes

aquestes formacions sobreviuran, i quant duraran. Els desitgem tota la sort del món, tot i que segur que depenen molt més del seu treball, enginy i sacrifici que no pas de la deessa Fortuna, que ja sabem que acostuma a premiar els que s'ho guanyen.

Però hi ha un altre aspecte col·lateral de la crisi (encara no goso anomenar-lo dany) que afecta el règim contractual dels músics i que convida a la reflexió pel canvi de mentalitat que pot provocar. Es tracta d'una nova fórmula que s'està implantant en concerts i cicles de petit format, per la qual els músics no cobren un caixet establert sinó la recaptació que es faci per la venda d'entrades del seu concert: és a dir, com més públic assisteixi al concert, més cobres; si no hi assisteix ningú, no cobres res. El màxim exponent d'aquesta nova pràctica és el cicle Residents que organitza l'Ateneu Barcelonès, i que proposa una trentena llarga de concerts molt variats, amb orquestres, conjunts de cambra, quartets, solistes, cantants i cors, i amb participació de músics joves i acabats de sortir del forn però també de professionals consagrats, que oferiran repertoris de tots els estils, des d'antiga fins a contemporània, i a uns preus molt assequibles. Cada participant fa tres o quatre concerts al llarg de la temporada i té dret a assajar tant com li calgui a l'auditori on es farà el concert. La centenària institució hi posa la sala i la difusió, però ni un cèntim de caixet. Per tant, tot el risc l'assumeix el músic i no pas l'organització, perquè si no s'omple la sala, només hi perd el músic; i l'aforament reduït, i els preus ajustats de les entrades fan pensar en recaptacions modestes que en algun cas s'hauran de repartir 20 o 30 músics. Evidentment, ningú no hi toca si no vol, i no deixa de ser una bona oportunitat per donar-se a conèixer; de fet, la programació d'aquest cicle és excel·lent i molt recomanable, un "bombonet" per als amants de la música en viu i dels concerts de proximitat, però té un rerefons inquietant i un punt de perversitat: partint de la base que tots els músics que hi participen són professionals (i alguns amb una llarga trajectòria) i busquen guanyar-se la vida amb la música, fa la sensació que s'aprofita la situació precària en què la crisi els està sumint per oferir-los unes condicions com a mínim qüestionables.

Cal canviar el model, no volem dependre de subvencions, s'ha acabat el "no faig art si no em pagues" i cal tornar al segle XVIII i al que ja feia Mozart van ser els arguments de la direcció per defensar aquesta nova fórmula; però els mateixos músics van deixar clar que fa dos anys no haguessin acceptat aquestes condicions, que ho consideren una aventura esporàdica i en cap cas una via de futur, perquè no permet viure'n, i que en aquests temps, si no és així, no poden tocar. S'imaginem professionals de qualsevol altre ram –metges, enginyers, advocats, mestres– amb aquestes condicions? Aquests músics sortiran a tocar sense saber què cobraran, ni si cobraran. Potser amb els músics tothom s'hi atreueix... Veurem a què dóna. Per començar, omplim-los la sala.

# Uns fets encoratjadors

PER PERE ARTÍS

Davant la crisi actual en tots els camps, també en el musical, s'han produït darrerament uns fets encoratjadors: la consolidació de molts festivals d'estiu de Catalunya; la feina persistent de la FECC (reconeguda internacionalment com a membre d'Europa Cantat i de la International Federation for Choral Music); també la de l'SCIC amb l'estrena de la cantata *Set dies que van canviar el món* en la celebració del 40è aniversari; les temporades regulars i creixents dels auditoris de Lleida i Sant Cugat, i la importància dels concerts familiars que organitzen el Palau de la Música i l'Auditori de Barcelona. N'esmento aquests com a exemples il·lustratius.

El més destacat, però, és la creació recent de dues orquestres: l'Orquestra de Cambra del Penedès i la Camerata Eduard Toldrà de Vilanova i la Geltrú. La primera, dirigida per Màrius MacGuinness i formada per 41 instrumentistes educats als millors conservatoris d'Europa, entre els quals l'ESMUC. L'orquestra té la seu a l'Auditori de Vilafranca –inaugurat l'any 2008– i va fer el seu debut professional el 28 d'octubre de 2012. En el concert inaugural de l'Orquestra de Cambra del Penedès, un públic expectant seguí amb atenció la interpretació de cada obra i en acabar esclatà una ovació clamorosa que obligà a repetir alguna obra programada. També cal remarcar

la creació de la Camerata Eduard Toldrà de Vilanova i la Geltrú, que tingué el seu concert inaugural el 16 de novembre de 2012, motivada per la commemoració dels 50 anys de la mort de l'il·lustre vilanoví Eduard Toldrà. Edmon Colomer n'és el director.

No podem deixar d'esmentar els esforços persistents de les escoles de música de Catalunya, que malgrat els mals vents que corren continuen sense pausa la seva feina. Parafrasejant el que diuen els economistes que afirmen que la fi de la crisi es notará per la naixença d'uns brots verds, jo estic segur que tot això que apunto són uns brots verds que mostren que ja som al bon camí.

Catalunya té una història mil·lenària i sempre ha superat tots els entrebancs. Estic convençut que amb l'ajuda i la participació de tots els amants de la música superarem la crisi actual. No pot ser de cap manera que ens donem per vençuts; hem de continuar treballant amb constància i fermesa per tornar al punt inicial del qual mai no hauríem d'haver sortit. Perquè en definitiva no podem oblidar que hi ha una forta relació entre el desenvolupament d'una societat i la preocupació per l'art, per totes les arts, especialment la musical.

## TANGENTS

# Jeanne d'Arc

PER JORDI MALUQUER

Els esdeveniments conflueixen en una lenta espiral de moments superposats. Així, en el número de setembre parlàvem dels festivals Wagner de l'any 1955. I ara resulta que es reposa l'oratori dramàtic *Jeanne d'Arc au bûcher* d'Arthur Honegger sobre un text de Paul Claudel que no es representava a Barcelona quasi des de la mateixa època. Efectivament, ens consta que el 12 de març de 1954, al Palau de la Música, César de Mendoza Lassalle, un director i promotor molt inquiet, dirigia l'anomenada Orquesta Filarmònica de Barcelona i ens feia conèixer l'obra interpretada per uns molt bons actors com Marthe Dugard i Claude Etienne en els rols de Jeanne i de Frère Dominique, respectivament. Ens sembla que ja Bartomeu Bardagí cantava el rol de Porcus i també Dídac Monjo intervenia en algun altre paper. Em queda el dubte –no n'he pogut trobar documentació– que n'era la segona representació, perquè la temporada anterior es va fer al Teatre Coliseum amb els mateixos intèrprets. Uns mesos després el Liceu va obrir les portes a Roberto Rossellini perquè portés la seva producció escènica del drama en quatre representacions, del 21 de desembre al 5 de gener de 1955. L'esca de l'espectacle és que qui feia de Joana d'Arc era l'actriu Ingrid Bergman, que l'any 1948 ja havia interpretat el personatge en

una pel·lícula. Les dues produccions van impactar i en la memòria queda la dicció exquisida de Marthe Dugard i la presència escènica, assumint el personatge, d'Ingrid Bergman.

Ara ha vingut Marion Cotillard a interpretar el rol protagonista en una versió de concert en què amb el tall de cabells i l'austeritat del vestit assumia teatralment el paper. En totes les coses cal una certa coherència i, identificats en aquesta línia semiescènica, ens va xocar que la soprano que interpretava la Verge Maria sortís vestida per a un recital romàntic. Tot va rutllar, però, prou bé, amb destacable qualitat sobretot en els aspectes orquestrals i corals. L'obra és bella i llima el text sorprenentment surrealista, per una banda, i simplista per l'altra, com per exemple quan es fa un tribut per jutjar Joana, que s'ofereix de presidir-lo al tigre, a la guineu i a la serp, que ho declinen, i acaba acceptant-ho el porc. També una sèrie de reflexions se susciten al voltant del text, una mica obsolet, com quan es parla d'una França dividida per la guerra i hi ha una veu que emfatitza *"El que Déu va unir, que l'home no ho separi"*. Pur jacobinisme, la França unida, i que encara no ha acabat de digerir del tot bretons, occitans i catalans, és obra de Déu...

## Puristes i transgressors

PER LLUÍS MILLET

Darrerament he viscut dues experiències en certa manera oposades –o potser complementàries?– relacionades amb el món de l'òpera: una versió de concert de *La flauta màgica* de Mozart a càrrec de l'equip de René Jacobs, al Palau de la Música Catalana, i una desacomplexada representació de *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi, dirigida escènicaament per Barrie Kosky –australià d'origen jueu, amb arrels russes, poloneses i hongareses–, a la Komische Oper de Berlín, de la qual Kosky és intendent. Penso que la versió de Jacobs va descobrir aspectes nous d'aquesta cèlebre òpera, no tant pel seu caràcter “històricament informat” –com ara es diu–, sinó per obra i gràcia de la personalitat de Jacobs, del seu temperament i de la seva concepció de la vocalitat mozartiana. Un dels trets que va singularitzar aquesta versió –una versió no escènica, paradoxalment– va ser el seu dinamisme interior, la continuïtat de la seva progressió dramàtica aconseguida per mitjans purament musicals i per la integració dels recitatius parlats propis de la comèdia musical amb els fragments musicals.

Precisament Barrie Kosky ja havia signat sengles representacions de *L'Orfeo* de Monteverdi dirigides musicalment per René Jacobs, al Festival d'Innsbruck i a l'Staatsoper de Berlín. Ara ha retornat a Monteverdi amb una provocativa trilogia (*L'Orfeo*, *Ulisses* i *Poppea*). Aquesta darrera òpera és presentada com un thriller polític, un joc de poder ple d'assassinats, sang, crueltat, erotisme, ambigüitat sexual, passions desenfrenades i intrigues que amenacen l'estabilitat política. Per a la part musical, la Komische Oper de Berlín va encarregar a la compositora australiana Elena Kats-Chernin una nova orquestració de la trilogia monteverdiana. Així, *Poppea* integra influències musicals populars, com el jazz, el klezmer, el tango o el ragtime, i sotmet el text musical monteverdian a una exòtica –irrespectuosa?– orquestració (amb percussió abundant i, per al grup de continu, guitarres, banjos, viola de gamba baixa i sintetitzador).

És inevitable plantejar la qüestió del valor d'aquestes versions que, d'altra banda, sovint vénen avalades per produccions excel·lents des del punt de vista teatral i musical. És cert que en el Barroc no existien els prejudicis actuals sobre l'originalitat de la música i que el fet que els compositors se servissin de músiques alienes com a punt de partida era considerat com una pràctica habitual, més que no pas com un plagi. Això mateix succeeix avui, d'alguna manera, en els gèneres anomenats populars. ¿És que no havia fet altra cosa Mozart en orquestrar *El Messies* de Händel, o Mendelssohn en adaptar la *Passió segons sant Mateu* de Bach a les premisses de l'època per a la seva restauració romàntica? O, en un altre context i amb un altre abast, el neoclassicisme d'Stravinsky amb Pergolesi (*Pulcinella*), per esmentar només uns pocs exemples?

En resum –i sense eludir un judici individual per a cada cas–, puristes i transgressors, tot i representar actituds aparentment oposades, poden aportar noves i interessants perspectives, extensives tant al món de la interpretació com al de la creació.

## Des de la base

PER JOSEP PASQUAL

L'afició s'ha de potenciar. És cert que les persones adoptem les nostres preferències d'una manera gairebé consanguínia, genètica, però també és cert que l'hàbit, l'educació pot, com a mínim, modelar aquesta predisposició. I més encara si es fa amb criteri. El nostre entorn familiar és un primer pas molt profund, però és molt probable que el nostre entorn social, el que ens defineix com a persones individuals membres d'un col·lectiu, exerceixi un poder més definitori. És en aquest punt que l'associacionisme esdevé rotundament necessari.

L'Agrupació Cultural Folklorica Barcelona (la Grupa) fa 90 anys. Tothom que hagi tingut el més mínim contacte amb alguna faceta del món associatiu, podrà fer-se molt fàcilment una idea del que això significa. A tots els nivells: per la constància, per la regeneració, per l'adequació, per la resistència, per la dedicació... Gairebé un segle dóna per haver-ne vist de tots colors, i la Grupa té tot un arc de Sant Martí al seu historial. Va néixer en un moment en què formar part d'una entitat era gairebé una necessitat visceral de les persones, va perdurar amb èxit en moments en què l'agrupació de les persones estava entre molt mal vist i prohibit, i en democràcia ha sofert tots els atzars que han afectat la vida associativa en general, i curiosament és quan la seva perdurabilitat ha estat més difícil. La refundació ha estat continuada, i la seva capacitat de regeneració ha destacat entre les seves múltiples qualitats.

Però no pas de totes. El criteri és el seu principal senyal d'identitat i d'identificació. Amb totes les oscil·lacions que puguin comportar els llargs recorreguts, durant aquests 90 anys la Grupa ha estat un baluard imprescindible per a la vida social i musical de la ciutat que ha irradiat la seva capacitat de gestió cap a tota la nació. Des del seu entorn urbà més immediat, mirant de fer-se visible i col·laborador entre els seus veïns, fins als seus companys de files, per oferir un punt de vista sobre el qual emmirallar-se.

El calendari d'activitats del seu aniversari en dóna testimoni. Des de ballades de sardanes excepcionals en què participen un ventall de cobles del tot divers, fins a concerts específics tematitzats, entre els quals destaca el Memorial Joaquim Serra, la Grupa abraça qualsevol faceta de la música de cobla, des de la més popular fins a la més culta, oferint en tot moment la seva particular visió del que ha de ser cada entorn. Justament aquest és un altre dels punts forts de l'Agrupació Cultural Folklorica Barcelona: té molt present quina és la faceta social de la festa sardanista i quin paper ha d'ocupar en el nostre entorn més proper, i alhora també té molt a punta de dits quin és el valor de la música de cobla i quin és el paper que ha jugat en la història musical del país, mentre que alhora l'impulsa per oferir nous graons a la història de la música catalana. És a dir, es manté tocant de peus a terra amb el seu entorn històric, mentre que no li tremola el pols per impulsar la faceta creativa a la recerca de nous camins. Un exemple de manteniment de la tradició més arrelada que té molt present que les tradicions s'han de reinventar contínuament.

# Música a les escoles públiques als EUA

PER RICARD BORDAS

Fa uns mesos, el Departament d'Educació dels Estats Units publicava un estudi comparatiu dels anys 1999-2000 i 2009-10 de l'ensenyament de les arts a les escoles públiques de grau primari i secundari. Segons l'estudi, un 94% de les escoles ofereixen música a les aules. Malgrat que les estadístiques semblin espectaculars, la realitat és bastant diferent. Hi ha escoles amb més de 1.000 estudiants amb un sol professor de música i la inversió pública en educació musical a les escoles ha patit les conseqüències de la crisi econòmica.

Un fet que m'ha cridat molt l'atenció des que visc als Estats Units és la diferència de qualitat de l'ensenyament musical a escoles públiques de característiques similars però situades a barris o poblacions diversos.

Als Estats Units tothom té dret a l'ensenyament públic, des de les classes més humils fins a les classes més adinerades. Un pot trobar escoles públiques de gran qualitat, amb programes de música molt complets, i contrastant-hi, escoles amb uns resultats molt deficients en tots els camps acadèmics. La relació entre la qualitat de les escoles i el nivell socioeconòmic dels alumnes és, en molts casos, molt evident. La classe mitjana-alta vol, com tothom, una bona educació per als seus fills. Aquesta classe mitjana, si no es pot permetre una escola privada, que en alguns casos pot costar fins a uns 40.000 dòlars anuals de matrícula, ha d'anar a viure a un lloc amb escoles públiques de qualitat. Són precisament aquestes escoles les que atreuen als barris la classe mitjana. Conseqüentment, el preu de l'habitatge i dels lloguers d'aquests barris i poblacions són força elevats. Es vulgui o no, als Estats Units rebre una bona educació, pública o privada, costa diners.

Mount Pleasant és considerada una de les millors ciutats als Estats Units per viure-hi, entre altres raons per la bona qualitat de les escoles públiques. Just a l'est de Charleston, Mount Pleasant té uns 70.000 habitants i una renda per càpita d'uns 41.000 dòlars. En canvi, la mitjana de la renda per càpita a la ciutat de North Charleston, amb uns 90.000 habitants, és d'uns 19.000 dòlars per càpita, mentre que la mitjana als Estats Units és de 27.000. Aquestes diferències econòmiques de les poblacions afecten directament la qualitat de la música a les escoles. Per què? Les escoles públiques permeten el finançament privat de programes com la música, les arts en general, o els programes d'esports. Els pares dels alumnes poden aportar recursos econòmics que ajudin els programes com la música. Els pares es fan responsa-

bles d'adquirir els instruments per als seus fills per tocar en una banda o orquestra de l'escola, i de les classes privades. El preu per tocar a la banda en una escola de Michigan és de 1.000 dòlars per semestre i alumne. Les escoles compren els instruments més grans, com ara pianos de concert o timbales, però normalment s'adquireixen mitjançant donacions privades, subhastes o altres activitats de recaptació de fons econòmics. Les donacions permeten també comprar instruments per a alumnes sense recursos econòmics. Les donacions als programes de música no deixen de ser un mecenatge que ajuda la qualitat de l'ensenyament musical. Aquests programes escolars de música també organitzen gires nacionals i internacionals. El cor de l'escola Wando a Mount Pleasant, amb alumnes de 14 a 17 anys, va anar una setmana a Nova York i van oferir un concert al Carnegie Hall. Això sí, el preu, uns 3.000 dòlars per estudiant. Aquestes escoles públiques, amb cors i orquestres de gran qualitat, són una font molt important dels programes de música a les universitats americanes. Quantes orquestres, bandes i cors podem trobar a les escoles públiques a Catalunya?

Un altre punt important és el professorat de música a les escoles públiques. Les escoles amb més recursos contracten els professors més qualificats, tot afegint un grau més al diferencial entre barris pobres i rics. A aquestes escoles, però, també hi ha alumnes de les classes més humils que es beneficien d'aquesta educació de gran qualitat.

A les escoles de poblacions amb menys recursos, com North Charleston, viatjar amb un grup musical és un somni. Igualment, formar una banda o orquestra és difícil per falta de recursos econòmics per comprar els instruments necessaris. Molts pares d'aquestes escoles no poden ni portar el plat a taula per als seus fills.

Poder trobar una manera d'ajudar les escoles públiques dels barris pobres i oferir als seus alumnes una educació musical de qualitat, amb oportunitats de fer música, és un repte als Estats Units. Els pares descontents de l'educació dels seus fills poden demanar canviar d'escola i optar a una educació de més qualitat mitjançant un sistema de loteria. Però en la loteria hi ha pocs guanyadors i l'educació dels nostres fills no es pot fonamentar en la sort sinó en les oportunitats. Aquest es diu que és el país de les oportunitats. Oportunitats per a tothom?

# Àngel Òdena

## UNA CARRERA FONAMENTADA EN LA CONSTÀNCIA

PER MILA RODRÍGUEZ MEDINA

El novembre de 1995 el baríton tarragoní Àngel Òdena concedia a la «Revista Musical Catalana» la primera entrevista de la seva carrera. Ara, disset anys després, aquesta publicació parla novament amb ell, ja convertit en tota una figura internacional de l'òpera, amb importants actuacions aquesta temporada, com *Il trovatore* al Metropolitan de Nova York el setembre passat i aquest gener de 2013 i *L'elisir d'amore* al Gran Teatre del Liceu el novembre passat. És una veu important de l'actual generació d'òpera sortida de Catalunya.

**Després de més de quinze anys de carrera, aquesta temporada 2012-13 ja ha actuat a dos teatres molt importants al món de l'òpera, el Metropolitan de Nova York i el Liceu de Barcelona. Què han suposat aquests grans auditoris en la seva carrera? En quin moment el situen actualment?**

La veritat és que el meu debut al Metropolitan de Nova York ha estat un pas important. Vaig debutar-hi amb l'òpera *Il trovatore*, i no puc estar-ne més content; és un dels teatres més prestigiosos del món, amb un públic entès però alhora lliurat. Crec que dins la meua carrera professional és un pas més, que m'ha fet molta il·lusió i que espero continuar repetint, però encara tinc molts reptes per assolir. Principalment, el repte més gran per a mi és millorar cada dia i l'esforç que suposa, que és el que em fa gaudir d'aquesta feina. D'altra banda, tornar al Liceu és per a mi un honor i una gran satisfacció. Com a català, el Liceu és el meu referent, on en el decurs de la història han passat els més grans cantats d'arreu. Compartir aquest mateix escenari em provoca una gran responsabilitat, però amb la satisfacció, tot i l'exigència, del reconeixement del magnífic públic barceloní. És i espero que continuï essent el "meu" teatre.

**Als vint anys va aconseguir el segon premi de Joventuts Musicals, als vint-i-quatre ja tenia el seu primer gran paper –Marcello a *La Bohème* de Puccini– i ara**

**actua als teatres més importants. Com és el camí del món líric per a un cantant català fins a arribar al moment actual? S'ha trobat amb moltes dificultats?**

És clar que hi ha dificultats i a vegades se les posa un mateix, però imagino que amb això passa com en tot en la vida. És un món molt competitiu, però en un sentit positiu. No sempre hi ha lloc per a tothom i a vegades depèn de factors que un no pot controlar. Intentem combinar vida personal i professional com podem i aquesta és una de les coses més complicades d'aquesta feina. El més importat és continuar treballant, especialment per millorar la musicalitat: hi ha coses que són innates en les capacitats d'un cantant, però d'altres cal anar treballant-les. El secret és la constància. Al cap sempre s'ha de tenir una cosa: que sempre s'ha d'estudiar. Puc passar un dia dur per causa d'una mala notícia, però sempre he aconseguit funcionar novament si tinc aquesta idea present.

**Al llarg de la seva carrera l'òpera ha passat per moments molt diferents, des del boom de l'òpera que Espanya va viure fa uns anys fins al futur incert que viu actualment, sobretot quant a programació i negoci. Com l'ha afectat tot això?**

Afortunadament he tingut molta feina, però això no vol dir que no m'hagi afectat la crisi. Afecta l'entorn, els companys. Passa sobretot en ciutats més petites, on

s'havia començat a programar òpera i on de sobte s'ha aturat tot. Han passat moltes coses, s'ha embolicat molt la troca i això és com una olla de pressió. La solució està al teatre, en el fet que s'aposti per la gent d'aquí, tant a nivell català com espanyol, i compaginar òperes contemporànies, que no tenen grans públics, amb obres de repertori que aporten més diners. Hi ha hagut un dispendi de diners fa uns anys i ara les coses s'han de controlar. No passa res per reposar les produccions pròpies que ja es tenen. El que fa que emocionin el públic són les persones, tota la gent que treballa dins d'una òpera i és on s'han d'invertir els diners.

**Un dels seus grans personatges ha estat Escamillo, de *Carmen*. Per què Escamillo? Què ha de tenir un paper perquè s'hi senti tan còmode?**

La veritat és que és l'òpera que he cantat més. En primer lloc perquè és una de les que més s'interpreta al món; és una òpera mestra, des del primer compàs fins a l'últim emociona i arriba a l'ànima i la intel·ligència de les persones. Un paper com aquest és una manera d'obrir teatres. A més, tècnicament, Escamillo és un paper que està entre baix i baríton i afortunadament tinc greus bons i els aguts també. He tingut aquesta sort, aleshores és un rol que m'han ofert moltes vegades. S'ha de tenir cura que el paper s'ajusti a la teva veu i a partir d'això tota la resta és un treball que un mateix ha de fer per adaptar-se al



---

Al món actual de l'òpera, tan castigat per la crisi econòmica i cultural, sembla impossible fer una bona carrera sense tenir sort. Però, a més de la sort i el talent, és molt més important una altra cosa: el treball. Aquesta és la màxima que Àngel Òdena ha seguit al llarg de tota la seva vida professional, una carrera que va començar en els seus primers grans papers l'any 1994, amb *La Bohème* al Teatre Petruzzelli de Bari, i que actualment inclou més de 50 títols. Molt proper i coneixedor de l'entorn tant professional com social que l'envolta, posseeix una carrera brillant basada en la idea de la feina ben feta, que ara mateix viu el seu millor moment.

---



personatge. Actualment hi ha la possibilitat de veure les interpretacions d'altres cantants del passat i crec que això és bo; no em refereixo a estudiar a partir del que feien altres cantants, però és molt interessant conèixer altres versions per crear la teva pròpia.

**Vostè és un important defensor de la sarsuela, quina concepció en té? Per què actualment es considera un gènere de segona?**

Són dos gèneres diferents. Com tot, hi ha òpera bona i òpera dolenta i hi ha sarsuela bona i sarsuela dolenta. Jo crec que no es tracta de comparar, no serveix de res. Hi ha sarsueles que són precioses, més actuals, que arriben més al públic; jo les he cantat i la veritat és que estic molt content que això funcioni. No entenc per què el Teatro de la Zarzuela de Madrid no fa temporada a Barcelona. Un mes o dos mesos podria venir a Barcelona i estic segur que els comptes sortirien. La Zarzuela el paguem tots els ciutadans i crec que seria importantíssim que hi hagués sarsuela ben feta a Barcelona. Potser el Liceu no és el lloc adequat per fer-ne, però tenim altres espais on es pot fer una bona temporada de sarsuela.

**Actualment són molts els noms catalans que sonen amb força en l'òpera. Com**

**valora el moment actual del món líric a Catalunya?**

Jo el valoro molt bé, però crec que encara es podria potenciar moltíssim. Poso un exemple: amb l'OBC he cantat només una vegada. Sempre existeix aquesta idea que el de fora és millor; hi ha gent molt bona a la qual costa molt arribar a cantar aquí, sembla que primer cal aconseguir fer-se un lloc fora abans de poder ser algú aquí. No només ens hem de conformar a tenir un cantant o un director importants. A Finlàndia tenen vint orquestres; aquí va haver-hi un temps en què en teníem tres com a màxim, sempre en situacions molt més precàries, i ara amb la crisi, encara serà pitjor. Jo no puc queixar-me, però em sap greu perquè veig persones molt vàlides i sembla que per tenir el carnet de català ho són menys.

**Sempre ha defensat que l'òpera no és elitista, però és cert que existeix aquesta concepció a l'ideari general de la gent. És una visió només d'aquest país? D'on creu que neix aquesta imatge?**

Si la considerem elitista perquè té un llenguatge diferent, sí que ho és; en certa manera, un ha d'estar-ne una mica habituat. Però en un altre sentit no ho és, d'elitista. Camps de futbol com el del Barça estan plens i les entrades són cares. És elitista

**“El secret és l'estudi i la constància. Al cap sempre s'ha de tenir una cosa: que sempre cal estudiar.”**

el futbol, per tant? Amb el cinema passa el mateix. Però l'òpera és un espectacle en viu; ni al cinema tens el que et dóna l'òpera. És cert que una platea és cara, però hi ha altres preus. Jo ho comparo amb els esports, però amb el futbol mai ningú no l'ha considerat elitista per molt que les entrades siguin cares. Sí que considero que 190 euros és un preu molt car per una platea, però és cert que altres coses, en comparació, encara són molt més cares. Un concert de Bruce Springsteen em sembla que ho és més, i en aquest cas es considera que has tingut sort d'aconseguir una entrada.

**Actualment s'està parlant molt de la necessitat de canvi en la gestió del món de la cultura, a l'estil nord-americà del tractament del mecenatge i altres tipus d'iniciatives. Creu que la situació actual implica la creació d'un nou model? Necessita l'òpera un canvi de paradigma?**

Ja ens estan imposant un nou model, perquè s'estan produint unes retallades brutals en l'àmbit cultural. És cert que són necessàries en certa manera. Perquè si es retalla en Sanitat és lògic que també s'hagi de retallar en Cultura... Però sense oblidar que la cultura també és necessària, i a més en viu molta gent, gent que activa molt l'economia. El que cal fer és una nova llei de mecenatge com l'americana i aconseguir que les empreses tinguin una política fiscal més positiva. És una situació molt complicada per a tothom i no podem quedar-ne al marge. Crec que hem de ser optimistes i mirar de fer el que feiem, però d'una altra manera. Si volem viure en un món millor, cal participar de tot el que dóna forma a aquesta societat. I continuar fent òpera, optimitzant recursos. Fer coses de qualitat, perquè de públic sí que n'hi ha, però cal optimitzar i permetre que la gent es guanyi bé la vida. ♦



# Cicle Liceu al Palau

## Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

L'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu, amb el seu nou titular **Josep Pons**, inicia un nou **cicle simfònic** a Barcelona amb la col·laboració del **Palau de la Música Catalana**.

Aquest primer cicle es vertebrarà a l'entorn del **simfonisme de Johannes Brahms**, amb la participació de solistes de primer nivell internacional (Frank Peter Zimmermann, Julian Rachlin, Lars Vogt) i d'obres de **compositors catalans**.

01

02

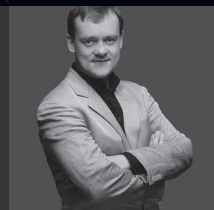
**GENER 2013** Dijous 10, a les 20.30 h

Orquestra Simfònica  
del Gran Teatre del Liceu

Violí Frank Peter Zimmermann

Director d'orquestra **Josep Pons**

Sala de Concerts Preus: de 18 a 63 €



**GENER 2013** Diumenge 27, a les 18.00 h

Orquestra Simfònica  
del Gran Teatre del Liceu

Violí Julian Rachlin

Director d'orquestra **Josep Pons**

Sala de Concerts Preus: de 18 a 63 €

R. Gerhard: *Alborada*, interludi i dansa

A. Berg: *Concert per a violí «a la memòria d'un àngel»*

J. Brahms: *Simfonia núm. 4 en Mi menor*, op. 48

J. Guinjoan: *Trencadís (Gaudí)*

J. Brahms: *Concert per a violí en Re major*, op. 77

J. Brahms: *Simfonia núm. 1*

03

04

**FEBRER 2013** Dilluns 25, a les 20.30 h

Orquestra Simfònica  
del Gran Teatre del Liceu

Piano Lars Vogt

Director d'orquestra **Josep Pons**

Sala de Concerts Preus: de 18 a 63 €



**JUNY 2013** Dimarts 18, a les 20.30 h

Secció de vent de  
l'Orquestra Simfònica  
del Gran Teatre del Liceu

Director **Dale Clevenger**

Petit Palau Preu únic: 28 €

J. Lamote de Grignon: *Scherzo sobre un tema popular*

L. van Beethoven: *Concert per a piano i orquestra núm. 5 en Mi bemoll major (Emperador)*, op. 73

J. Brahms: *Simfonia núm. 2 en Re major*, op. 73

Obres de:

G. Gabrieli, P. Dukas, H. Purcell, R. Strauss

W. A. Mozart, L. van Beethoven i altres

En col·laboració amb:

**VENDA DE LOCALITATS**

[www.palaumusica.cat](http://www.palaumusica.cat)

Taquilles del Palau de la Música

**VENDA D'ABONAMENTS**

Per internet [abonaments@palaumusica.cat](mailto:abonaments@palaumusica.cat)

A les taquilles del Palau de la Música

Per telèfon: 93 295 72 42

Per fax: 93 295 72 10

**Preus:** de 55 a 146€



Gran Teatre del Liceu



PALAU MÚSICA CATALANA  
BARCELONA

# 50 anys del Concurs Viñas

EL CONCURS INTERNACIONAL DE CANT  
FRANCESC VIÑAS CELEBRA LES NOCES D'OR

PER MERCEDES CONDE PONS

Violeta Urmana, primer Gran Premi de la 30a edició del Concurs Viñas, rep el guardó de mans de Maria Vilardell

Antoni Bonill

Hi ha figures o institucions que esdevenen icones de l'imaginari d'un poble d'una manera natural, com qui no vol la cosa. Personatges o iniciatives que tenen una característica particular que fa que la gent s'hi reconegui i se'ls faci seus d'una manera gairebé immediata. Que se'ls estimi, al capdavant. Són, en definitiva, aquell tipus d'icones que acaben essent els veritables representants d'una tradició, d'una cultura, d'un poble. Aquest és el cas, per exemple, del tenor Francesc Viñas (Moià, 1863-Barcelona, 1933) i del concurs de cant que porta el seu nom, que amb aquesta edició fa 50 anys.

## Moià, melic de l'afició operística

Recentment Carles Padrissa, membre fundador de La Fura dels Baus, recordava –en recollir el premi atorgat per la revista «Òpera Actual» a la companyia teatral catalana– quin va ser el seu procés iniciàtic en el món de l'òpera. Els carrers de Moià –d'on era natural el tenor Viñas, fill il·lustre de la vila del Bages i amb carrer a Barcelona des de l'any 1942– i, concretament, el pati posterior de l'antiga casa familiar on va néixer i viure el cantant, va ser el primer escenari on la imaginació teatral i “furera” de Padrissa i els seus col·laboradors va començar a forjar-se. Allà, als “baus”, que era com anomenaven del seu amagatall secret darrere la casa del tenor Viñas.

El poble de Moià, doncs, se'ns revela com un dels gèrmens de l'afició operística catalana, amb una xarxa que es desplega i s'entrellaça d'una forma natural i orgànica al seu voltant. De Moià prové el tenor

Viñas, home de món que mantingué correspondència amb personatges com Joaquim Pena o Joan Maragall, fou autor del llibre de tècnica vocal *El arte del canto* i estrenà òperes com *Lohengrin* i *Parsifal* de Wagner al Gran Teatre del Liceu de Barcelona. A Moià és també on es gesta la companyia teatral La Fura dels Baus, actualment especialista en produccions operístiques, amb èxits al Liceu com el de la recent producció de *Le Grand Macabre* de Ligeti, i autora de la lloada *Tetralogia* de Wagner, feta pel Palau de les Arts valencià i el Maggio Musicale Fiorentino. El cercle es tanca novament al Gran Teatre del Liceu, que no només ha estat receptacle, protagonista i testimoni viu d'una de les aficions wagnerianes més antigues i fidels del món, sinó que a més acull des de fa dècades la fase final del Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas. El teatre de La Rambla actualment és, i des de fa pocs anys, organitzador oficial del Concurs que enguany celebra les seves noccs d'or, tot convertint-se en un dels concursos més longeus, homogenis i fidels del panorama operístic.

## 50 anys de suport al talent

Quants concursos internacionals dedicats exclusivament al cant poden explicar que han celebrat 50 edicions seguides, sense interrupcions, i amb caràcter anual? Doncs, curiosament, cap ni un tret del Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas, que supera així altres concursos més antics però amb menys constància i continuïtat. Parlem de concursos de prestigi com el de Tolosa de Llenguadoc (nascut l'any 1958 però amb 49 edicions a l'esquena) o el de Hertogenbosch (Holanda) amb també 49 edicions celebrades el passat mes de setembre, que va ser fundat, però, el 1959.

Nascut l'any 1963, el Concurs Viñas –com se'l coneix popularment– va ser fundat pel Dr. Jacint Vilardell, en memòria del seu sogre, amb la intenció d'esdevenir un trampolí per als joves valors de la lírica. Quan va morir el Dr. Vilardell l'any 1967, la seva filla Maria va continuar amb la tasca encetada pel seu pare durant 43

anys, fins al seu traspàs el març de 2011. Maria Vilardell va fer créixer i assentar en el panorama líric el Concurs dedicat a l'avi, amb el convenciment de qui està fent una cosa de vital importància. I a fe que ho era, i ho és. Tothom qui parlava amb ella se'n convenia a l'instant.

I no és per menys, perquè de fet l'èxit organitzatiu del Concurs rau en l'equip humà que el sosté i el fa funcionar per amor a l'art, sempre amb discreció, gairebé anònimament, però –això sempre– amb un entusiasme increïble. El suport institucional del Gran Teatre del Liceu, que s'ha fet més intens els darrers cinc anys, ha permès apropar el Concurs als cantants de tot el món, gràcies a l'acord establert entre el coliseu de La Rambla amb sis teatres internacionals, els quals, els mesos previs a la celebració del Concurs, duen a terme una sèrie d'audicions preliminars. Aquestes audicions són valorades per les direccions artístiques de cada teatre, les quals es troben igualment representades al jurat de la fase final del Concurs. Parlem d'alguns dels teatres de més prestigi internacional: Hamburgische Staatsoper (Hamburg), Opéra National de París, Royal Opera House Covent Garden (Londres), Teatro alla Scala (Milà), Teatro Real (Madrid) i Metropolitan Opera House (Nova York). Enguany, en la cinquantesima edició, per primera vegada s'hi sumen com a teatres col·laboradors l'Òpera de Los Angeles i San Francisco, així com el Centre Nacional de les Arts Escèniques de la Xina, de Pequín.

Els resultats artístics del Concurs són irrefutables. Són molts els cantants que han pogut beneficiar-se de la plataforma de presentació que suposa el Concurs –més enllà dels premis obtinguts– i que han dut o duen a terme una carrera de prestigi internacional. Des de la primera guanyadora, Francisca Gironés, el Concurs ha premiat veus de la categoria de Vicente Sardinero, Elena Obraztsova, Helga Müller-Molinari, Alicia Nafé, Dalmau González, Natalia Troitskaia, Raquel Pietrotti, Kurt Rydl, Nelly Miricioiu, Enedina Lloris, Sumi Jo, Aquiles Machado, Lado Ataneli, Markus Eiche, Mariola Cantarero, Olga Borodina, Giuseppe Filianoti, Violeta Urmana, Matthias Rexroth, Elena de la Merced, Antonio Gandía, Marina Rebeka, etc.

I les dades numèriques són prou eloqüents: 9.787 participants des de la primera edició, que va tenir 31 cantants, fins a la més nombrosa, la darrera edició el gener de 2012, amb 539 cantants. Cantants

d'un total de 110 països, amb una aclaparadora participació coreana, que se situa al primer lloc de la classificació en nombre de participants, amb un total de 1.788 fins a la darrera edició. Just després cal situar Espanya, amb 1.314 participants, i en tercer i quart lloc Rússia (689) i els Estats Units (576). Fins a completar els deu primers països en participació, hi apareixen, per ordre de participació: Itàlia, el Japó, Alemanya (i antigues República Federal i República Democràtica), França, Romania i Mèxic. Però els resultats en premis no són necessàriament equitatius. El país més premiat en números absoluts és Espanya, amb 36 premis oficials (6 primers, 15 segons i 15 tercers premis). Però en números parcials, el país amb més primers premis és l'antiga Unió Soviètica, amb 14 guardonats, seguit dels Estats Units, amb 11 premis. Després d'Espanya, els Estats Units lideren la classificació global (a més dels 11 primers premis, 5 segons i 18 tercers). Curiosament, Corea no és el país més premiat, si bé en dades globals arriba als 28 premis (5 primers, 12 segons i 11 tercers premis), en situar-se en tercer lloc darrere dels Estats Units. El segueixen Romania, la Unió Soviètica i Rússia, tots tres països esclaus. Per mantenir els valors del Concurs, una de les bases ha estat el prestigi del jurat, que ha comptat a les seves files amb figures del cant tan carismàtiques com Renata Tebaldi, Montserrat Caballé, Victoria de los Ángeles, Giulietta Simionato, Franco Corelli, Giuseppe Di Stefano, Joan Sutherland, Virginia Zeani, Magda Olivero, Carlo Bergonzi, Renata Scotto, Elena Obraztsova o, en l'edició actual, Mirella Freni, així com nombrosos professionals del món de la gestió operística que, cal no oblidar-ho, són finalment els que garanteixen el desenvolupament professional dels cantants.

## Les noces d'or

En aquesta edició del Concurs, que tindrà lloc entre el 12 i el 20 de gener, s'han previst una sèrie d'actes commemoratius per celebrar aquest històric cinquantè aniversari.

El Foyer del Gran Teatre del Liceu acollirà una exposició commemorativa i es publicarà un llibre dels 50 anys del Concurs que inclourà un DVD amb interpretacions de cantants premiats els últims anys. A més a més, el Concurs s'inaugurarà oficialment –com ja és tradició– al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona el proper 12 de gener, amb un pregó a càrrec del director artístic del Liceu i president del

jurat, Joan Matabosch, i un recital conjunt amb dues figures importants del *bel canto*: Mariella Devia i Sonia Ganassi.

La segona eliminatòria i la prova semifinal tindran lloc al Conservatori Municipal de Música, els dies 13, 14, 15 i 16 de gener. El Gran Teatre del Liceu acollirà els tres últims esdeveniments: prova final el dia 18, un col·loqui públic amb la soprano Mirella Freni, membre del jurat, el dia 19, i el concert final dels premiats amb orquestra el dia 20. En el mateix acte es farà el lliurament dels premis.

Enguany, la llista de patrocinadors –que garanteixen l'existència dels premis en metàl·lic– està encapçalada pel mateix Liceu i per la Fundació Puig i inclou els principals organismes oficials i una sèrie d'entitats privades, empreses i particulars. Per a l'edició actual s'atorgaran premis per un valor total de 80.000 euros, incloent-hi premis oficials, especials i borses d'estudi, a més de contractes per a actuacions futures. En la seva tradicional fidelitat al certamen, Plácido Domingo i Montserrat Caballé i Bernabé Martí, atorguen els seus premis. Plácido Domingo, a més a més, augmenta substancialment la dotació dels seus dos premis.

Una novetat d'aquesta edició del Concurs és la creació d'una nova categoria "júnior", per a cantants de 18 a 25 anys, creada a suggeriment d'alguns dels teatres coorganitzadors del Concurs, com el Metropolitan o el Covent Garden. Els participants en aquesta franja d'edat poden optar a grans premis, però també, en funció del criteri del jurat, als premis "júnior" (que inclou homes i dones en la mateixa categoria), que tindran una dotació de 6.000 euros (primer premi), 5.000 euros (segon premi) i 4.000 euros (tercer premi). En aquesta categoria es premiarà tant el talent com el potencial i la projecció en el futur. ♦

**El Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas celebrarà la seva 50a edició entre el 12 i el 20 de gener. Una exposició, un llibre i DVD, un concert de Mariella Devia i Sonia Ganassi al Saló de Cent i un homenatge a Mirella Freni serviran per commemorar l'efemèride.**



Foto: Antoni Bojll

# Joan Matabosch

PRESIDENT DEL JURAT DEL CONCURS  
DE CANT FRANCESC VIÑAS

PER M. C. P.

**El Concurs Viñas és un esdeveniment emblemàtic en el calendari de la ciutat de Barcelona i forma part de la temporada estable del Liceu. Creu que el fet de tenir la "titularitat" del Concurs dóna prestigi al Gran Teatre?**

Sens dubte que dóna prestigi al Liceu i a Barcelona el fet de comptar amb un dels concursos de cant més antics i més importants del món. A més de ser un concurs que ha tingut un paper molt destacat en les carreres d'alguns dels millors cantants de les darreres generacions. És un cas molt clar de com el fet de sumar iniciatives pot multiplicar l'efecte positiu dels resultats. Ha estat providencial per al Viñas el fet de comptar amb el Liceu, i també ha estat excepcional per al Liceu el fet de poder-se associar amb una iniciativa com la del Concurs Viñas. El més emocionant del Viñas és que constitueix un exemple de l'esforç d'un grup de ciutadans –la societat civil, en diem avui– que amb la seva determinació i la seva tenacitat han contribuït a construir el país: Jacint Vilardell i Maria Vilardell, evidentment, però també el Grup del 4t i 5è pis que cada any ofereix un premi i tants altres particulars que hi han col·laborat. El Concurs Viñas representa el millor de la societat civil d'aquest país i és un dels millors exemples de la seva vitalitat.

**Per què creu que són importants els concursos en l'actual sistema de funcionament del món de l'òpera?**

Els concursos són una eina que tenen els cantants a la seva disposició per donar-se a conèixer. Ni més ni menys. No crec que s'hagin de sacralitzar, els concursos: hi ha cantants que mai no faran una bona im-

pressió d'ells mateixos en un concurs però que poden fer una gran carrera; i també hi ha cantants especialitzats a guanyar concursos i que després no han fet una carrera professional com a cantants. Però estic convençut que un concurs amb prestigi i una bona organització pot ser molt útil a molts cantants joves per experimentar l'estrès d'una situació, la pressió d'un escenari, la competitivitat amb altres col·legues i l'anàlisi de com ser capaç d'oferir la millor impressió d'un mateix en un espai breu de temps: saber escollir el repertori, saber ser convincent, etc. Totes aquestes són qualitats, tècniques o petits trucs que poden ser molt útils en la carrera d'un cantant. A més, un concurs com el Viñas és una oportunitat única de fer una macroaudició amb alguns dels directors de teatre més importants del món. I també amb alguns que potser representen teatres més petits però que sovint són els més útils per a un jove cantant, perquè sempre serà més fàcil que el primer contracte sigui en un d'aquests teatres que no pas al Metropoliten, al Covent Garden o al Liceu.

**El Concurs té presència puntual a les ciutats operístiques més importants, gràcies al Liceu. Quina és l'opinió pública en l'àmbit internacional d'aquest concurs?**

Darrerament l'esforç organitzatiu del Concurs Viñas no ha estat realitzat únicament pel Liceu, sinó que sis grans teatres internacionals s'hi han involucrat i s'han convertit en coorganitzadors. No cal dir que aquest salt de gegant ha estat providencial per al Concurs Viñas i constitueix la millor demostració de la seva projecció. I encara aquest any per primera vegada s'hi han incorporat, com a teatres col·laboradors, tres teatres més. Crec que això resumeix prou bé l'opinió pública internacional sobre el Concurs: és un dels grans i per això s'apun-

ten a col·laborar-hi els més grans.

**Com a president del jurat del Concurs, quines coses ha de valorar el jurat en un participant?**

No tots els membres del jurat valoren el mateix i, per tant, la resposta a aquesta pregunta ha de ser necessàriament molt personal. Jo m'estimo més anar a un concurs de cant amb la ment molt oberta i sent absolutament permeable al que els cantants poden oferir. Estic perfectament disposat a deixar-me colpir per una veu excepcional, una tècnica sòlida, una emissió impecable, una musicalitat admirable o una gran personalitat. I si hi ha alguna d'aquestes coses però hi manquen les altres, em sento convençut en la mesura en què hi ha aspectes que es poden anar desenvolupant al llarg de la carrera i que, a l'inici, ni tan sols es podien intuir. Per tant, cal estar molt atent per analitzar si el que tenim davant és un talent. Si hi ha talent, s'ha de seguir la carrera d'aquest artista, fins i tot encara que acabi eliminat perquè altres membres del jurat tenen opinions més estrictes sobre la importància dels aspectes que manquen a un cantant concret. Per a mi és important buscar el talent, més que no la perfecció. Però pot haver-hi altres opinions, i de fet puc assegurar-li que és així. Al final, hi ha una cosa que tots els membres del jurat amb responsabilitats en la contractació d'artistes ens hem de plantejar: es tracta d'un cantant que està prou preparat com per oferir-li un contracte? En això haig de dir que rarament hi ha desacords... Tots pensem que alguns dels que hem eliminat tenen a mitjà termini unes possibilitats que els altres no han sabut veure, però els que poden realment començar una carrera després del Concurs són, evidentment, menys. I tots sabem quin són. ♦

## Exposició

Del 29 de novembre al 8 de gener de 2013

Sala 4

# AVANCEM AMB EL CATALÀ

30 ANYS TREBALLANT  
PER LA LLENGUA



[gencat.cat/llengua](http://gencat.cat/llengua)



Generalitat  
de Catalunya


 Gerard Mortier

“CAL BANDEJAR LA IDEA QUE L'ÒPERA ÉS UN LUXE”

PER JAVIER PÉREZ SENZ

Amant de la controvèrsia i enemic de la rutina, Gerard Mortier (Gant, 1943), director artístic del Teatro Real de Madrid, continua sent, amb el seu capteniment exquisit i una fina ironia, el més elegant agitador cultural de l'escena musical europea.

Des dels seus gloriosos anys al Teatre de la Monnaie de Brussel·les (va ser-ne director general del 1981 al 1991) fins a la seva etapa actual com a director artístic del Teatro Real de Madrid, totes les etapes de la seva carrera, i especialment la seva dècada crucial al capdavant del Festival de Salzburg, al qual va estar vinculat fins a l'any 2001, tenen com a nexa comú la defensa apassionada d'un model de gestió cultural que potencia el valor de l'òpera com a espai per a la reflexió, el debat i l'enriquiment intercultural. “Fer teatre és una missió, gairebé un sacerdoci, perquè el teatre és una religió de l'humà”, escriu Mortier en el seu llibre *Dramaturgia de una pasión* (Akal, 2010), eloqüent defensa de l'òpera – “aquesta forma de teatre que busca donar sentit a l'emoció a través del cant com a expressió carnal de l'ànima” – com a teatre compromès i “motor d'humanisme”. En la distància curta, Mortier és seductor i astut. Defensa les seves idees amb la mateixa passió amb què denuncia la hipo-

tesia i el joc brut que practiquen alguns dels seus adversaris, i ho fa sense perdre el somriure, expressant-se en un castellà voluntariós. “L'òpera no és un entreteniment ximple ni un article de luxe, sinó un mirall dels nostres dubtes, de les nostres emocions, un lloc on pensar, sentir, viure totes les emocions, descobrir el món tal com és.”

Vivim temps convulsos per a l'art i la cultura. Després de conèixer-se a l'octubre que el superintendent del Teatre alla Scala de Milà, Stéphane Lissner, dirigirà l'Òpera Nacional de París quan el seu actual responsable, Nicolas Joel, abandoni el lloc el 2015, es van disparar els rumors sobre un possible desembarcament de Mortier a Milà. Per aturar-los, el director belga va desmentir en un comunicat que hagi “de canviar” el coliseu madrileny pel milanès de La Scala, encara que precisa que si el Govern anuncia més retallades (un 35% menys fins al moment) per al seu teatre, ja

“al límit del possible, no podria quedar-se” a Espanya. En el comunicat explica que no canviarà el Teatro Real per La Scala de Milà, en el qual el públic és, a parer seu, “menys obert” que a Espanya. I defensa el treball “excepcional” que està fent amb l'orquestra i el cor. “Quan me'n vagi del Real, em sentiré orgullós de deixar un cor i una orquestra de nivell comparable al dels grans teatres d'òpera d'Europa.”

Allà on va, Mortier aixeca polèmiques. Algunes les provoca a consciència, quan li surt la vena d'enfant terrible: a propòsit del muntatge de *Macbeth* de Verdi, amb el qual el Real ha acomiadat l'any, va dir en roda de premsa que era “una producció creada per a un públic intel·ligent” i va aconsellar “als que vénen al Real a escoltar àries de bel canto” que “millor que es quedin a casa”. Altres confrontacions sorgeixen des de la justa i necessària indignació amb una classe política que viu d'esquena a la cultura, per decisions ministerials que

converteixen de forma vergonyosa l'art en mer entreteniment. "Cal bandejar la idea que l'art és un luxe i deixar de dir que és difícil donar diners a l'òpera quan s'estan tancant escoles o traient llits d'hospitals. Això és demagògia. El que és social i el que és cultural formen part d'un mateix sistema. Cal trobar la manera de distribuir els diners per a l'educació i l'art sense promoure una confrontació tan injusta com perillosa. Per a mi va ser molt dur veure com l'IVA pujava per a l'art i no per a l'esport. És un immens error." Les dures circumstàncies econòmiques el van obligar, amb tot el dolor de l'ànima, a cancel·lar *La flauta màgica* a càrrec de l'Orquestra Filharmònica de Berlín i Simon Rattle, una de les propostes estel·lars de la temporada.

Mozart és una passió constant en el seu ideari operístic, al qual s'aplica amb passió en cada teatre que dirigeix, des de La Monnaie i Salzburg fins al Ruhr Triennale o la seva etapa al capdavant de l'Òpera Nacional de París i el seu projecte per a la New York City Opera. Un itinerari amb noms clau en les seves programaci-

ons: Monteverdi, Gluck, Verdi, Wagner, Mussorgski, Debussy, Berg i Janáček. Mai no fa concessions, ni als divos, ni a les multinacionals del disc, ni al públic. La seva concepció de l'art operístic xoca amb la banalitat de l'*star system*, amb els hàbits establerts i les exigències del públic més conservador. Per a l'indomable gestor artístic, cal redefinir el sentit i els objectius dels teatres d'òpera, festivals i auditoris. "L'òpera ha de moure a la reflexió, i un dels nostres màxims reptes és aconseguir que el públic descobreixi noves idees, que mediti sobre les obres que veu i escolta. Cal lluitar contra la rutina i dir prou al públic que sempre vol veure el mateix repertori."

Mortier parla amb orgull de les estrenes mundials que estan situant el Real al mapa internacional. "A Europa han comprès que, a més del futbol o d'aquesta meravella que és el Museo del Prado, al qual m'escapo sempre que puc per veure, admirar i reflexionar sobre l'art, Madrid disposa d'un escenari com el Teatro Real en el qual passen grans esdeveniments. Espectacles com *Ainadamar* d'Oswaldo Golijov, o

*l'impacte mediàtic que va tenir The Life and Death of Marina Abramovic, al qual van acudir crítics de tot Europa, demostra que sortir-se del repertori més convencional és sempre molt més interessant que no insistir una vegada i una altra sobre el mateix. M'estimo el gran repertori i el programa sempre que trobo artistes disposats a oferir-nos noves claus per aprofundir en les obres mestres. Però també m'estimo la creació, el risc, la innovació.*" En aquest sentit, no semblen preocupar-li gaire les dades que reflecteixen, per exemple, un descens en el nombre d'abonats i en el nivell d'ocupació dels espectacles. "Estem recuperant abonats -aquest any s'han venut 2.000 nous abonaments, i alguns espectacles, com *Abramovic*, han aconseguit nou públic, han creat polèmica i això significa que el teatre està viu."

El proper 22 de gener s'estrena *The Perfect American* de Philip Glass, encàrrec del coliseu madrileny i l'English National Opera de Londres, en una coproducció signada escènica per Phelim McDermott i musicalment per Dennis

## PRINCIPALS CONVIDATS

### TEMPORADA 12-13

**OBC**

ORQUESTRA SIMFÒNICA  
DE BARCELONA  
I NACIONAL DE CATALUNYA



**ARABELLA STEINBACHER**  
Violí → 21, 22 i 23 des. 12



**MARC MINKOWSKI**  
Director → 12 i 13 gen. 13



**VIKTORIA MULLOVA**  
Violí → 18, 19 i 20 gen. 13



**ALISA WEILERSTEIN**  
Violoncel → 25, 26 i 27 gen. 13



**JIRÍ BĚLOHLÁVEK**  
Director → 26, 27 i 28 abr. 13



**ALEXANDRE THARAUD**  
Piano → 3, 4 i 5 maig 13



**ALICE SARA OTT**  
Piano → 19, 20 i 21 abr. 13



**BENJAMIN SCHMID**  
Violí → 31 maig 13 - 1 i 2 juny 13



**AUDITORI**

www.auditori.cat

www.obc.cat

PABLO GONZÁLEZ  
director titular

Principals mitjans patrocinadors de l'OBC:



Russel Davies. “És una estrena mundial que, novament, col·loca el Real al centre de l’atenció internacional, i això és molt important, perquè ens situa en pla d’igualtat amb els millors escenaris del món.”

De fet, *The Perfect American*, la primera òpera dedicada a una figura, la de Walt Disney, que ha influït d’una manera determinant en el món de consum actual –inspirada en la novel·la homònima de Peter Stephan Jungk– és un dels dos projectes estrella concebuts per la New York City Opera, a la direcció de la qual va renunciar abans de començar a causa de les dràstiques retallades, fet que va precipitar la seva arribada a Madrid després de l’episodi mediàtic amb el Festival de Bayreuth.

L’altra gran aposta de la seva frustrada aventura americana serà l’estrena la propera temporada del Real (2013-14) de l’òpera de Charles Wuorinen sobre *Brokeback Mountain*, la partitura de la qual ens ensenya amb cara de satisfacció. “El llibret de l’òpera és millor que el guió de la pel·lícula, reflecteix millor el pas del temps, la importància d’un amor impossible que dura tota una vida. No és una òpera sobre una relació homosexual, és una òpera que ens parla de la profunditat d’un amor impossible més enllà de qualsevol anècdota, i en aquest sentit té un fort nexa de comunió espiritual amb Tristany i Isolda, per això m’ha semblat convenient programar la genial òpera de Wagner la mateixa temporada.”

Peter Stein, Herbert Wernicke, Peter Müssback, Dmitri Txerniakov (present aquesta temporada per partida doble, amb *Macbeth* i *Don Giovanni* a l’abril, o Michael Hanecke –el seu muntatge de *Così fan tutte* s’estrena a Madrid el 23 de febrer– són directors d’escena pels quals sent admiració especial i en la nostra conversa parlem de La Fura dels Baus –“a qui vaig portar al Festival de Salzburg després de descobrir-los al Festival de Granada amb *Atlàntida de Falla*, tot donant un impuls definitiu a la seva projecció internacional”–, i dels èxits de Calixto Bieito al circuit operístic europeu –“m’interessen molt algunes de les seves propostes i m’agradaria treballar amb ell”.

Però encara que molts pensen que la dimensió escènica de l’òpera és la principal obsessió de Mortier, ell ho desmenteix amb energia. “La música sempre és el més important i sempre m’he sentit més director musical que no teatral, per formació musical i per convicció. Per això

és tan essencial tenir una bona orquestra i un bon cor, són la columna vertebral d’un teatre. De fet, un dels problemes que tinc a l’hora de pensar en col·laboracions amb un teatre que adoro, que és el Liceu, és precisament l’orquestra, i em consta que tant Joan Matabosch, que aprecio molt, com Josep Pons consideren prioritari elevar la qualitat de l’Orquestra del Liceu per ser més competitiu. Sempre he buscat la màxima qualitat musical en els muntatges que programo, independentment de la dimensió més o menys innovadora de la posada en escena. Per això em porto millor amb els directors d’escena que tenen més i millor bagatge musical. També crec fermament en la necessitat d’exportar els nous muntatges que produïm, i en aquest sentit, les produccions del Real estan tenint cada vegada més protagonisme en el circuit internacional.”

Entre els títols que pensa programar al Real fins al 2016 figuren *La vídua alegre* de Franz Léhar, *Les troyens* d’Héctor Berlioz i *La conquesta de Mèxic* de Wolfgang Rhim, però prefereix posar l’accent en el suport a la creació contemporània: les òperes d’Elena Mendoza, Mauricio Sotelo i Alberto Posadas ja programades. “Sempre estic obert a suggeriments i a propostes, procuro estar ben informat i m’encanta descobrir valors i talents. Per això em dolen polèmiques que m’acusen de menysprear els cantants espanyols, quan, i aquí hi ha els fets, no existeix cap director d’òpera actualment que hagi promogut els artistes espanyols com jo. En el terreny de la direcció escènica, sóc jo qui ha convidat al Festival de Salzburg La Fura dels Baus, qui ha portat fora d’Espanya artistes com Lluís Pasqual, Jaume Plensa, Ibarrola. I he portat a Salzburg María Bayo, que ha cantat Zerlina i Despina, Carlos Álvarez, un magnífic Posa, i també he contribuït a la promoció internacional de l’Orfeón Donostiarra. I hi ha més de 50 cantants espanyols que participen en la temporada.”

“Una altra cosa és l’estil, i crec que alguns distorsionen amb mala intenció el que vaig dir, perquè les meves queixes anaven dirigides solament a la poca adequació estilística per cantar Mozart que havia comprovat en les moltes audicions que vaig fer i que penso continuar fent a joves cantants espanyols. Per a mi, l’estil és essencial en un cantant. Per això em sembla tan important consolidar un gran projecte pedagògic, aconseguir les millors escoles de cant, perquè el talent i la qualitat de les veus és extraordinària.”

També s’insisteix d’una manera pesada en la imatge d’un Mortier en permanent enfrontament amb els divos, qüestió que li agrada matisar i aclarir amb la força dels fets. “Aquesta temporada tenim Ainhoa Arteta com a Donna Elvira, Violeta Urmana com a Lady Macbeth, per no parlar d’Edita Gruberova, Juan Diego Flórez o Plácido Domingo (ll postino), i haig de dir que al llarg de la meua carrera sempre he treballat amb grans veus, però sóc dels que pensa que el divo solament funciona si és part d’un conjunt, si s’integra en un equip, perquè l’òpera és sempre un treball d’equip, un espai de reflexió en el qual el divisme solament té efectes pertorbadors. Al llarg de la meua vida he treballat amb artistes com Eva Marton, Jaume Aragall, Alfredo Kraus, Hildegard Behrens, i actualment sento especial admiració per moltes veus, com Angela Denocke, que és una gran soprano sempre disposada a treballar en equip, a deixar la pell a l’escenari. I això és l’important. Però el divo perquè sí, com a reclam, per atreure el públic, això no m’ha interessat mai, ni a Salzburg, ni a París ni ara a Madrid. I a la meua edat ja no penso canviar el meu punt de vista sobre aquest tema”, diu amb un somriure. ♦

“Cal bandejar la idea que l’art és un luxe i deixar de dir que és difícil donar diners a l’òpera quan s’estan tancant escoles o traient llits d’hospitals. Això és demagogia. El que és social i el que és cultural formen part d’un mateix sistema.”

## TALENTS D'AVUI



PER MÒNICA PAGÈS I SANTACANA

A partir del Quartet Casals, el nostre país sembla viure un renaixement dels quartets de corda –si se'm permet aprofitar l'expressió per recordar el Quartet Renaixement que va fundar Eduard Toldrà i que és la gran referència històrica. El més recent, el Quartet Gerhard, acaba de ser premiat amb la màxima distinció del certamen El Primer Palau i el Premi 25 Anys de Catalunya Música. A més, aquesta temporada és el conjunt resident "Bunge" de la programació que fa Joventuts Musicals de Banyoles i oferirà quatre concerts en el decurs de l'any que ve, en què interpretarà el *Quartet* de Beethoven opus 132, una de les obres més grans per a aquest repertori.

Format el 2010 pels violinistes Lluís Castan i Judit Bardollet, pel viola Miquel Jordà i pel violoncellista Jesús Miralles, el Quartet Gerhard es va presentar en públic fa dos anys guiat, precisament, pel mestratge del Quartet Casals, tal com reconeixen en el seu currículum de presentació. Des de llavors estan seguint amb molta perseverança el seu perfeccionament musical a la Hochschule für Musik de Basilea amb el violinista Rainer Schmidt, del Hagen Quartett. El fet que hagin escollit com a nom del quartet la figura del compositor català d'arrels

suïsses Robert Gerhard fa que adquireixin ressonàncies ben profundes en el nostre passat artístic i que les projectin a la seva generació dels anys vuitanta endavant. El relleu d'un testimoni musical sempre és compromès i alhora excitant, i així és com el Quartet Gerhard es presenta en públic des de fa dos anys, amb la força d'uns inicis plens d'entusiasme i amb voluntat de màxima rigorositat.

Fins fa poc associàvem la formació de quartet a un grup de músics que havien arribat a l'etapa madura de la reflexió i del diàleg, amb exemples com l'Alban Berg Quartet o el Vermeer i tants d'altres de l'antologia cambrística internacional. Actualment sembla que l'edat no sigui un factor imprescindible per donar al so de la corda de cambra aquell pòsit del temps que fa que la música tingui més cos, com els bons vins. Ara potser la quadratura d'aquest cercle musical que trobem en el quartet està demanant més agilitat, més dinàmica, més vivacitat, però sense sacrificar gens de lirisme. Els temps canvien, però el talent perdura i el Quartet Gerhard ens augura bons moments en aquesta època daurada de la música catalana que desafia els mals pronòstics.

# Residències musicals

## UNA NOVA APOSTA DE LA FUNDACIÓ CATALUNYA-LA PEDRERA

PER ALBERT TORRENS

Molt sovint, entre la llista de patrocinadors i col·laboradors que donen suport a l'organitzador d'un concert o activitat musical, i als quals es reserva la contraportada d'un programa de mà o la franja inferior d'un cartell anunciador, és habitual trobar-hi, si ens hi fixem bé, el logotip d'una entitat financera. Al nostre país, pocs compromisos assoleixen, però, les dimensions del de la Fundació Catalunya Caixa, des de fa ben poc reconvertida en Fundació Catalunya-La Pedrera, ja desvinculada del tot de l'activitat financera a redós de la qual va néixer com a obra social.

L'emblemàtic edifici modernista del passeig de Gràcia ha esdevingut, amb el temps, tota una icona de l'entitat, que en va adaptar per a l'ús diversos espais –entre d'altres, unes golfes i una terrassa espectaculars– amb finalitats turístiques, així com va construir, a les antigues cotxeres del soterrani, un auditori que ha acollit i acull un gran nombre d'activitats, entre d'altres, musicals.

Però com recorda Rosa M. Plans, responsable de programes culturals de la Fundació Catalunya-La Pedrera, *“fins i tot abans de poder gaudir d'aquella seu i tenir un bon auditori, la Fundació ja va tenir el compromís de donar suport al Festival de Torroella de Montgrí i ser entitat fundacional del Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana”*.

És clar que, segurament, l'activitat més visible de la fins fa poc Fundació Catalunya Caixa en el terreny musical barceloní han estat les temporades de concerts en diverses sales, incloent-hi puntualment el Palau de la Música –*“Des de les primeres èpoques que vam poder fer programació a la Pedrera, es va fer una schubertiada, i després hem fet sempre una programació continuada.”*

Els últims anys, a més, aquesta política

s'ha centrat molt clarament en la promoció de la música contemporània catalana. *“Durant cinc anys, que donem felicitment per tancats –continua explicant Plans– hem desenvolupat un projecte de múltiples vessants, el més destacat dels quals segurament van ser els concerts dedicats als compositors catalans, majoritàriament vius, a partir d'una efemèride assenyalada a la seva vida i que començaven amb una semblança i converses prèvies amb especialistes o persones properes.”*

Aquest projecte, anomenat Celebracions, anava acompanyat d'encàrrecs a tots aquests compositors –una tasca que la Fundació ha estès, durant anys, al Festival de Torroella de Montgrí ja esmentat–, exposicions temporals i, tot plegat, emmarcat en una política de patrocini i grans acords de promoció de la música contemporània amb altres entitats.

### Nova etapa

*“Ara volem començar una nova etapa d'un projecte d'obra cultural, que no són només els concerts, sinó tenir una missió i un objectiu: el suport als joves intèrprets, als joves talents que hi ha entre nosaltres.”* Amb aquestes paraules presenta Rosa M. Plans les Residències Musicals, un projec-

te innovador que arriba en un moment en què, precisament, el concepte d'artista resident es troba en plena reformulació. *“És un concepte molt ampli que cada entitat interpreta a la seva manera i per això volem dotar-lo d'una personalitat forta. Diem que són residents perquè forniran la nostra programació d'una temporada de concerts estable i completa, en què l'entitat esdevindrà protectora i prescriptora de joves talents musicals que hem seleccionat i que volem posar en primer pla”*, explica Plans.

Tres joves músics catalans –el pianista Luis Grané, la mezzosoprano Anna Alàs i el pianista Enrique Bagaría–, un per trimestre, seran els afortunats i encarregats de bastir aquesta programació a partir de tres concerts –un de solista, un com a part d'un duet i un en formació de cambra– que han de complir determinades pautes: *“Els demanem que siguin promotors i impulsors de la seva carrera”*, diu Rosa M. Plans, *“els incitem a ampliar el seu repertori incorporant al programa obres que no han tocat mai, han de seleccionar els seus acompanyants i mostrar la seva versatilitat com a intèrprets amb formacions diverses”*.

A canvi, la Fundació Catalunya-La Pedrera posa a la seva disposició una de



les seves seues, el centre cultural Món Sant Benet, on s'hauran de concentrar durant una setmana prèvia al concert amb els músics acompanyants escollits i oferir un assaig obert al públic. També contribuirà, en la mesura de les seves possibilitats, a la projecció internacional de les seves carreres, tot convidant programadors estrangers als concerts –gràcies a la col·laboració d'Ibercamera, que també avala l'elecció dels residents i les seves propostes de programa– i enregistrent-los per gentilesa de Catalunya Música, que oferirà els concerts a les emissores de la Unió Europea de Radiodifusió, xarxa de la qual és membre.

Amb tot això, Rosa M. Plans vol diferenciar aquest projecte d'altres iniciatives de suport als joves artistes que trobem sovint: *"Parlem de joves en el sentit que són carreres que els falta anar més enllà del coneixement del seu propi públic natural, però ja no oferim el que necessita un artista estrictament jove: estem en un segon nivell."* I és que, d'altra banda, el beneficiari de la residència no és només l'artista; també el públic i la ciutat de Barcelona, que veuen néixer d'aquesta manera una nova temporada musical: *"Volem que els aficionats a la música tinguin una nova cita, que sigui un hàbit: els tercers diumenges de mes a les sis de la tarda."* El preu de les entrades per a cada concert és de 12 euros –amb possibilitat d'adquirir-ne tres per 10 euros–, *"preus subvencionats, evidentment, però per incitar i alhora remunerar d'una manera lògica i justa aquests intèrprets"*. ♦

D'esquerra a dreta,  
el pianista Lluís Grané,  
la mezzosoprano Anna Alàs  
i el pianista Enrique Bagaría

## Residències Musicals temporada 2012-13

21 d'octubre de 2012

Lluís Grané, piano

18 de novembre de 2012

Lluís Grané, piano  
Rubén Mendoza, violí

16 de desembre de 2012

Lluís Grané, piano  
Anastasia Laskova, violoncel  
Elizaveta Laskova, violí  
Olga Izsac, viola

20 de gener de 2013

Anna Alàs, mezzosoprano  
Eugení Muriel, guitarra  
acompanyant

17 de febrer de 2013

Anna Alàs, mezzosoprano  
Alfonso Gómez, piano

17 de març de 2013

Anna Alàs, mezzosoprano  
Daimonion Ensemble  
(María González, clavicèmbal; Anais Chen, violí barroc; Daniel Rosin, violoncel barroc, i Josep Maria Martí, tiorba)

21 d'abril de 2013

Enrique Bagaría, piano

19 de maig de 2013

Enrique Bagaría, piano  
Lucas Macías, oboè  
José Vicente Castelló, trompa  
Vicent Alberola, clarinet  
Stefano Canuti, fagot

16 de juny de 2013

Enrique Bagaría, piano  
Stefano Canuti, fagot

Tots els concerts són en diumenge, a les 18 h

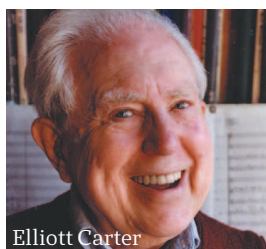
## > Adéu a Hans Werner-Henze i Elliott Carter, estalons de la música del segle XX

Darrerament veiem que acaba la vida d'autors clau en la configuració de la història de la música del segle passat. Molt sovint aquest fet és el recurs per restituir el reconeixement que en vida no fou palès. La mort de Henze i Carter serveix per reflexionar entorn dels eixos de significació musical en què se situen, sense dubtar de la seva vàlua.

Henze es revestí sempre d'*outsider* vers els corrents i encasellaments tradicionals. Però una ullada ràpida als medis pels quals traspuà la seva música descarten la pragmaticitat d'un rebel militant. Una vida plena d'encàrrecs dels principals teatres d'òpera i orquestres del món ens donen la idea del tipus de cos que encarna la seva música: sempre dins estructures del cim de l'herència de la tradició clàssica, la insurrecció dóna forma a la narrativa però no és duta fins a les últimes conseqüències. I això és el singular de la seva aportació. Resilient, conservador il·lustrat o *enfant terrible*, la seva actitud s'avança dècades al postmodernisme i l'heterogeneïtat del seu llenguatge explica la foragitació de les ortodòxies imperants a les avantguardes canòniques.

Lipovetsky planteja l'art de la modernitat com un camp on la creació s'allibera dels imperatius (perspectiva, interpretació, filiació) en pro d'un procés d'individuació i personalització radical que dissol les antinòmies. Anys després, la societat postmoderna s'amara d'aquest hedonisme creatiu i el transvasa a tota la nòmina de valors, centrats ara en la indiscutibilitat de la llibertat individual i les seves condicions de realització. La modernitat artística seguí un procés de personalització en un temps en què la lògica social dominant –i per tant la seva articulació historiogràfica i legitimadora– era encara disciplinària. I per això Henze fou un proscrit: la seva música és revolucionària però no en l'accepció militaritzada i excoient del terme promulgada pels que s'erigeixen en legitimadors i proscriptors del gust i l'experiència. I què incomoda, en Henze? No hi ha una angioxa per la influència: al seu món les formes velles lluiten per no perdre significació, els models tradicionals i convencions es poden veure dins una nova llum, aprofitant els mitjans d'expressió efectiva. Henze diu: "*Les veus de la història surten a la superfície i volen prendre formes visibles. Aquest camí és obscurit per la fosca del nostre temps, mai havia estat tan difícil, tan impossible. Tot i això, per jo, fer-lo és l'únic pel que val realment la pena viure.*" No és nostàlgia ni actitud *neo*, sinó cohabitació amb les formes antigues i admetent la possibilitat de saquejar-les, violentar-les o tergiversar-les per ser emprades amb un propòsit clar, com a armes contra la classe i el món que les ha concebut.

La reconciliació amb la genealogia, amb l'accepció de música com quelcom expressiu de l'home que la basteix i de la societat que l'emmarca, i no d'ens autònom. L'ombra de l'*Sturm und Drang* en Mahler és l'antecedent clar del sincretisme de Henze. La seva no és música de laboratori:



Elliott Carter



Hans Werner-Henze

refusa el dogmatisme i abraça el cabal de la tradició, bo i digerint-lo. El títol de la seva òpera *We come to the river* pot llegir-se amb ressò d'Heràclit: anem al mateix riu que no és mai el mateix. Aquesta evidència de tenir en compte el riu i no refusar-lo és el que incomoda. Avui dia ja som prou adults com per escoltar-lo sense dicotomies.

La significació de Carter, d'altra banda, respon a una dinàmica completament distinta. Si abans trobàvem un cas incòmode de *fatigue du nord*, Carter encaixa en els rols previstos: compositor *Harvard* durant la seva formació, amb interès més retòric que manifest pels pioners experimentals i integrat dins l'implacable món de l'ensenyament universitari, on s'instal·larà l'avantguarda canònica ianqui de la mateixa manera que a Europa es constituïren centres d'ortodòxia modernista. És des d'aquests nuclis on des d'aleshores es perpetua el paradigma de compositor especialista, fora de les pertorbacions del públic i del món exterior dins una torre de vori que permet avançar sense entrebancs la fam insaciable d'una recerca formal legitimada pel progrés i la tècnica.

Des d'aquest marc de legitimació, Carter treballa per emancipar formalment el discurs, centrant-se en el temps. Eliminar la subjugació a una temporalitat lineal i dirigida fou la meta, treballant la mal·leabilitat dels elements rítmics i temporals, sistematitzant-los en el que anomena *modulació mètrica*, en què els valors passen a ser patrons de referència en un sistema orgànic d'equivalències. Aquesta eina que permet emancipar (i reintegrar, si cal) la mètrica del ritme harmònic és una conquesta vers el progrés de l'autonomia de qualsevol paràmetre musical.

Les seves aportacions alliberen l'objecte musical de connotacions i denotacions heretades, tot permetent una música cada cop més formal i autònoma. Igual com succeï amb l'expressionisme abstracte, aquesta avantguarda desmarcada de qualsevol convenció serà fàcilment apropiable per mecanismes de legitimació i poder en un entorn on, tornant a Lipovetsky, la lògica de legitimació social és disciplinària i no integradora o democràtica.

Henze i Carter, doncs, pertanyen a lògiques no antagòniques sinó distintes, i apropar-nos a la seva música és gaudir la complexitat fractal del món en què han viscut, que és també el nostre. **PER JORDI ALOMAR**

## ► Joan Saura (1954-2012) continua...

El passat 19 d'octubre ens va deixar Joan Saura, pioner i paradigma de la improvisació i la música experimental a Catalunya.

Si bé Barcelona no destaca com a espai de referència musical comparable a altres ciutats europees, en l'àmbit de l'escena sonora alternativa i contracultural sí que lidera un posicionament clau, des del llegendari grup Màquina! fins al Sónar. I això no seria possible sense creadors incombustibles com Saura.

Fora de tot espai i forma convencional, Saura s'integrà des dels anys setanta en el col·lectiu de joves experimentadors a l'entorn de l'ona laietana, tot creant un llenguatge propi i que beu sempre de fonts heterogènies (des de l'avantguarda més radical i cerebral fins al jazz i el rock progressiu, passant per instruments inversemblants). Contagiat de l'embranchida de la sala Zeleste, on pujaven a l'escenari improvisadors de primera disposats a esbudejar fins a les últimes conseqüències el carnatge sonor que es plantejaven amb cada nova actuació, Saura es rodejà de músics tan heterogenis com les seves referències. I tots ells comparteixen les següents paraules del mateix Saura: "Abordar la música arriscada com una necessitat de primer ordre, sense deixar mai de practicar-la." Això resultà amb escreix en la varietat i mescla de la feina feta últimament amb grups com el Trio Local juntament amb Agustí Fernández i Liva Villavecchia –explorant la improvisació lliure, més enllà del *free jazz* i l'electroacústica–, amb el duet Araki, juntament amb Anna Subirana –en què la plèiade de referències és infinita: en permanent



recerca de gestos tímbrics i sons des del pop a les músiques tradicionals passant per l'experimentació improvisada, lluny de preconcepcions i estàndards idiomàtics–, Les Anciens, Pole Pole, l'Orquestra del Caos i Cabo San Roque...

A diferència de tants capitosts de l'avantguarda, Saura no facilità la digestió del que Daniel Bell anomena "*eclipsi de la distància*" (la dissolució de les coordenades de representació i comprensió consensuades) per mitjà d'excrescències discursives i retòriques o manifestes, sinó amb la pràctica sonora militant des de l'escenari, amb teclats i sàmplers sota les mans. I la militància des del *sampling* no és fortuïta: samplejar és fer ús de la tècnica més comuna avui dia al món de les músiques populars en un continu moviment d'apropiació i reintegració de signes sonors i allò que comporten, una permeabilitat absoluta amb el món que moltes músiques "erudites" (i els seus oients) s'entossudeixen a obviar. El sàmler com a mecanisme de fragmentació és un mode d'absorbir narratives molt denses, de decapar les estratificacions de la selva de símbols en què vivim.

Joan Saura –"accionari" i no gens reaccionari– ens deixa com a herència la prova de poder fer música centrada en l'experiència de si mateixa –en fer-la i en escoltar-la–, música alliberada de la feixuguesa d'haver de dir-se música. L'experiència de la recreació i la recerca amb cada nova escolta, engegant la proactivitat i el convit al gaudi. Li ho agraïm ben molt. **PER J. ALOMAR**

## ► Estrena del documental 'Conxita Badia no existeix'

Conxita Badia va ser més que una soprano i pianista excepcional. Veritable exemple de genialitat musical, l'excel·lència del seu art en va fer una musa inspiradora d'innombrables artistes –des de Granados a Mompou, passant per Falla, Gerhard, Casals, Pedrell, Blancafort, Rodrigo o Montsalvatge–, que van trobar en la seva veu l'instrument més excels per a l'expressió de la seva música. Forçada a l'exili per la Guerra Civil, al cap d'uns anys tornà a Barcelona, on també deixà una petjada indeleble com a pedagoga.

Sota el títol *Conxita Badia no existeix*, Eulàlia Domènech, besneta de l'artista, ha dirigit un documental que recupera la memòria de la seva besàvia, tant la familiar com la pública. Un testimoni, a més, d'una època convulsa per a Catalunya, que queda molt ben exemplificada en les vivències de l'artista.

La cinta es va presentar en la secció oficial de la desena edició del Festival Internacional In-Edit de Cinema Documental Musical de Barcelona el passat mes d'octu-



bre i es va presentar en públic el 20 de novembre al Petit Palau. El 4 de gener a les 22.30 h es projectarà pel Canal 33 (programa *El documental*) de Televisió de Catalunya.

L'acte al Petit Palau va servir també com a homenatge a l'artista i es presentà la reedició de l'enregistrament que Conxita Badia i Àlícia de Larrocha (deixebles predilectes de l'Acadèmia d'Enric Granados) van realitzar de les *Tonadillas y amatorias* del compositor català, i que acaba de reeditar el segell La Mà de Guido.

## ► Escac (i mat?) a Joventuts Musicals d'Espanya

El Ministeri de Cultura ha tancat l'aixeta i ha retirat la concessió de la subvenció nominativa anual a Joventuts Musicals d'Espanya (JME) i a la gairebé trentena d'entitats culturals que la rebien. Les protestes, sobretot per internet, no s'han fet esperar, ni tampoc la preocupació per la possible desaparició de JME si no rep l'ajut públic. La situació és dramàtica i la possibilitat més que probable de la seva desaparició, una realitat que pot començar a ser efectiva a partir del mateix dia 1 de gener de 2013 amb l'acomiadament de la mitja dotzena de treballadors de l'oficina de la seu de JME a Barcelona.



El Dr. Jordi Roch, president de JME

El Dr. Jordi Roch, president de JME des de fa 49 anys, expressa la seva preocupació per aquest fet certament inesperat. Tot i que la subvenció ha anat disminuint des de fa dos anys –el 2011 va ser de 478.000 euros i el 2012 ha estat de 280.000 euros–, “ha estat una sorpresa”, confessa el Dr. Roch. Les despeses de JME es divideixen, bàsicament, en tres aspectes: l'apartat d'estructura (oficina, personal, despeses de subministrament de serveis, etc.), projectes nacionals (és a dir, estatals) i projectes internacionals. “Aquestes despeses anuals de funcionament requereixen, per anar bé, una xifra d'uns 400.000 euros”, explica el Dr. Roch. “El pressupost de l'any 2013 s'ha fixat en 362.000 euros i rebre zero euros suposa un trasbals molt gran, perquè sense subvenció tot això se'n pot anar a rodar.”

Aquesta situació no implica, però, que hagin de desaparèixer Joventuts Musicals a Espanya. “Sempre quedaran les associacions locals, que ara mateix són un centenar, les quals depenen dels seus socis –uns 16.000–, de l'ajut dels ajuntaments i d'algun espònsor; i les federacions a nivell regional o autonòmic, que es coordinen per fer activitats conjuntes per mitjà de les xarxes de concerts, i que depenen de l'ajut dels governs autonòmics”, explica el Dr. Roch. JME és una confederació que agrupa totes les associacions i federacions de l'Estat –i que alhora és membre de la Federació Internacional de Joventuts Musicals, amb seu a Brussel·les–, i que “només pot subsistir amb l'ajut per part d'un govern que en subvencioni les activitats, tal com s'esdevé en altres països.”

Concretament, des de JME es gestiona la relació amb les associacions locals, s'organitzen activitats de les quals es beneficien aquestes, i coordina la relació internacional de totes les associacions a l'Estat. “JME no dona diners, sinó que dona serveis, organitza gires de músics, intercanvis de músics amb altres països, selecció de músics..., som una xarxa; i tota aquesta activitat, nosaltres la paguem amb aquesta subvenció”, diu el Dr. Roch. Certament, la tasca de les diverses associacions de Joventuts Musicals i de JME és molt extensa i, en general, podem assenyalar: més de 20 festivals de música a tot l'Estat espanyol, més de 1.500 concerts

cada any, concursos de diferents especialitats, diferents orquestres i cors juvenils, cursos, edició de discos, el suport als joves músics que comencen la carrera artística, projectes internacionals en col·laboració amb altres entitats internacionals, la Unió Europea de Concursos Nacionals per a la Joventut representant-hi Espanya... i un llarg etcètera. “JME és una entitat declarada d'utilitat pública pel Consell de Ministres, té la Medalla

d'Or al Mèrit en les Belles Arts, és membre fundador del Consell Internacional de la Música de la Unesco, és Premi Unesco de la Música... JME és el que se'n diu una entitat del tercer sector, que vol dir que allà on no arriba el braç de l'Administració arribem nosaltres”, assenyala el Dr. Roch.

La reacció immediata del Dr. Roch davant aquesta tisorada econòmica ha estat lluitar per intentar canviar la decisió del Ministeri. Així, a primers de novembre de l'any passat es va reunir a Madrid –amb petició prèvia per carta– amb el director general de l'Institut Nacional de les Arts Escèniques i la Música (INAEM), Miguel Ángel Recio, i amb el secretari d'Estat de Cultura, José María Lassalle. Ambdós mandataris li va confirmar que les subvencions nominals per al 2013 ja no són als pressupostos generals de l'Estat. “Jo he mogut tots els fils possibles..., però res!”, es lamenta el Dr. Roch.

L'alarma a les xarxes socials per la possible desaparició de JME no s'ha fet esperar. Des de diferents blocs i pàgines web s'han recollit signatures en suport de JME i escrits dirigits al secretari d'Estat de Cultura, José María Lassalle, perquè es continuï atorgant l'ajut. Els escrits recorden i palesen l'extraordinària tasca de JME –i les seves associacions a tot el territori–, durant 60 anys d'existència a l'Estat espanyol.

El Dr. Roch pensa en la creació d'una fundació que permeti continuar la tasca de JME durant un cert temps. “Vull fer una crida per trobar un patrocinador, que ens ajudi econòmicament... Trencar la xarxa de Joventuts Musicals és desfer un nus molt potent. I també hi ha el problema logístic d'aquesta oficina i tot el material i l'arxiu que conté. Qui té recursos per acollir tot això? I en quines condicions?... Tot plegat és molt difícil... Seria ideal poder aguantar un any més a les oficines per poder informatitzar el contingut més important de l'arxiu. Tenim, per exemple, cartes autògrafes de personatges de tota mena, de gran valor.”

“Si sortim de la crisi, les coses haurien de tornar a ser com abans. Això s'haurà de tornar a reprendre per una raó, perquè la vocació de treballar en xarxa està al nostre ADN i en aquests moments aquesta oficina, que és la Secretaria Executiva de JME, és possible que hagi de plegar o treballar sota mínims per poder atendre, per exemple, una carta internacional.” **PER T. MARTÍNEZ**

## ► Neix l'Associació Catalana d'Orquestres Professionals

El passat 15 de novembre es va presentar en públic l'Associació Catalana d'Orquestres Professionals (ACOP), que té com a objectius promoure i defensar els objectius comuns d'orquestres i grups estables professionals de música clàssica de Catalunya.

Amb un nombre inicial de 10 membres, l'associació acull dues formacions institucionals –Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya i Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu– i vuit de caràcter privat: Orquestra de Cambra Terrassa 48, Orquestra Barroca Catalana, Acadèmia 1750, Grup Instrumental Barcelona 216, Orquestra Simfònica Camerata XXI, Orquestra Simfònica Julià Carbonell de les Terres de Lleida, Orquestra de Cadaqués i Orquestra Simfònica del Vallès.

Els objectius inicials d'aquesta associació són representar les formacions associades davant de les administracions i de la comunitat i oferir un espai de trobada i intercanvi de coneixements; vetllar per la salut econòmica, artística i social dels associats; desenvolupar conjuntament projectes entre els associats per intensificar les relacions amb la comunitat; crear canals de comunicació bidireccional amb promotors, programadors, entitats públiques, privades i particulars; intercanviar informació entre els socis per millorar la gestió interna individual i global del sector, i vetllar pels joves músics i contribuir a facilitar la seva inserció al món del treball.

L'Associació preveu la incorporació de noves formacions orquestrals en el futur, que han de complir alguns requisits, com els de ser una formació professional, constituïda legalment i amb quatre anys de trajectòria mínima. Entre els seus projectes es preveu organitzar unes jornades per parlar sobre noves fórmules de patrocini i mecenatge, per al finançament d'orquestres.

### CARTA A LA DIRECCIÓ

#### Un lleu desacord amb Marc Timón

He llegit la molt reeixida entrevista que Josep Barcons ha fet al compositor i tible Marc Timón en el darrer número de la Revista.

En un passatge es refereix al fet que després de Garreta, Lamote, Toldrà i Serra, exactament diu: “*el llenguatge de la cobla no ha evolucionat significativament*”. Una mica més enllà en tot cas en salva una obra, que personalment jo mateix trobo esplèndida, *Variants de colors* de Joan Albert Amargós, i també “*les noves sonoritats amb què començà a jugar Jordi Molina als anys noranta*”.

Encara que estic bàsicament d'acord amb l'argumentari del músic –a la tetralogia esmentada, també hi cabria Morera–, m'hauria agradat que ell mateix hagués inclòs altres referències que em semblen que mereixien haver-se afegit al vademècum de –diguem-ne *aportadors* al llenguatge de cobla– que exposa Timón.

En aquest sentit, em sembla especialment injust l'oblit d'aquest gran músic i intens compositor de música per a cobla que és Manuel Oltra, a més pedagog de primeríssim ordre. I ja a continuació, crec que aportacions com les de Joan Lluís Moraleda, Joan Josep Blay, Salvador Brotons, i més darrerament i amb èmfasi especial pel que fa al matís temàtic que ens ocupa, Xavier Pagès. Sense oblidar tampoc més reculadament les breus però significatives incursions de Gerhard, Montsalvatge i Homs, i més a prop les també breus i també significatives de Francesc Taverna-Bech i de Joan Guinjoan, entre alguna altra així mateix afegible.

Jaume Comellas. Barcelona, 4 de desembre de 2012

## ► Neixen la Camerata Eduard Toldrà de Vilanova i la Geltrú i l'Orquestra de Cambra del Penedès, a Vilafranca del Penedès



Edmon Colomer

El passat 16 de novembre tingué lloc el debut i la presentació de la nova formació orquestral vilanovina Camerata Eduard Toldrà (CET), successora de la ja desapareguda Orquestra de Cambra del Garraf. La formació, que té com a director titular Edmon Colomer, es presentà públicament amb un concert a l'Auditori Eduard Toldrà, de qui es

commemora el 50è aniversari de la seva mort, en què tingué lloc també l'estrena de l'obra per a piano i orquestra dedicada a la pedagoga Maria Canals escrita recentment per la pianista i compositora vilanovina Leonora Milà, que enguany celebra el seu 70è aniversari.

Dies abans, el 28 d'octubre, tenia lloc la presentació d'una nova formació orquestral, jove i amb esperit d'innovació, compromís social i vinculació al territori: l'Orquestra de Cambra del Penedès (OCP), que sota la direcció de Màrius McGuinness comença a caminar com a formació resident de l'Auditori de Vilafranca del Penedès.

Integrada per uns 35 músics, entre 20 i 32 anys, la nova formació és una reconversió del ja conegut Conjunt XXI, que ara troba aixopluc i nou impuls a la capital penedesenca. Aquesta primera temporada de l'OCP es completarà amb tres audicions més: un concert de caràcter pedagògic, al febrer/març de 2013; una actuació conjunta amb el Cor Madrigal –formació també resident a l'Auditori de Vilafranca– a l'abril, i un darrer programa, amb una prestigiosa figura de l'àmbit de la música antiga com a convidat, al mes de maig.

# Des de la meva cadira

DE COM L'ACÚSTICA I LA UBICACIÓ DE LA LOCALITAT INFLUEIXEN, I MOLT, EN LA PERCEPCIÓ D'UN CONCERT

PER XAVIER CESTER

Els elements que entren en joc a l'hora de gaudir en major o menor mesura d'un concert o una representació operística són tan variats com la seva pròpia naturalesa.

L'interès –l'entusiasme fins i tot– per la música de l'espectador implicat es podria donar per descomptat, si no fos perquè aquesta suposició comporta unes dosis no negligibles d'optimisme. Potser algun dia els responsables d'un teatre o auditori, a l'hora de fer un estudi a fons sobre els gustos i les opinions dels seus espectadors, podrien començar per fer la pregunta fatídica: “A vostè li agrada de veritat la música?” (amb èmfasi especial en el “de veritat”). Si la resposta és no, ja no cal passar a les preguntes següents i l'enquesta es podria donar per acabada.

La raó de fer una pregunta tan directa seria saber amb certesa qui va a concert només a escoltar música. Qualsevol espectador més o menys assidu a sessions musicals de tot tipus pot corroborar la sospita que, per descomptat, la proporció no és ni molt menys del cent per cent, per això encara seria més necessari plantejar la pregunta en els termes més inequívocs possibles. Fer-ho, és cert, pot conduir al suïcidi al gestor de l'equipament amb ganes de saber quants melòmans té en relació amb els assistents per inèrcia, costum, prestigi social o mil raons més: la veritat pot ser dura, per això l'autoengany és una característica tan estesa. Per a la tranquil·litat del pobre responsable, es pot adduir que en les enquestes no només podem respondre amb sinceritat el que pensem, sinó també el que pensem que pot agradar (o molestar) més a qui ens fa les preguntes. D'altra banda, programar tan sols tenint en consideració els melò-

mans pota negra, sigui quin sigui el seu pes estadístic, seria un error.

Superat el capítol de l'interès per la música, entrariem ja en el gust major o menor pels compositors programats, la receptivitat davant obres o autors poc coneguts en contraposició a la pulsio per reescollir una vegada i una altra els clàssics estimats de sempre, la fòbia o el desinterès pels intèrprets aplegats a l'escenari, per no parlar de les expectatives relacionades amb el preu pagat per les entrades. No podem oblidar altres variables no menys decisives de caire més personal: no és el mateix anar a concert ben descansat que fer-ho estressat després d'un dia de feina, amb mal de cap o amb les articulacions adolorides; en un dia assolellat o de pluja, amb fred o calor; amb temps suficient per deixar l'abric al guarda-roba o traient la llengua fora mentre es pugen els graons de les escales de tres en tres perquè el metro s'ha aturat més del compte a cada estació. A més, amb l'anticipació amb què se solen vendre les entrades –a casa nostra, a diferència d'altres ciutats europees, tenim costum de vendre les temporades de cop, i no fraccionar el període de venda–, ¿qui et garanteix que el dia que has d'anar a escoltar la *Vuitena Simfonia* de Bruckner, sis mesos després d'adquirir la localitat, no tens el cap per a Bruckner ni per a cap simfonia gegantina i prefereixes una música més recollida?

Totes aquestes consideracions, i moltes

d'altres que segur formen part de l'equació, són compartides per espectadors i crítics, els quals no deixen (bé, deixem) de ser, en definitiva, uns espectadors més que han de plasmar, de forma entenedora i rigorosa, el que han escoltat i l'opinió que els en mereix. Aquí és el moment en què entra en joc un altre element del qual no es parla gaire: la ubicació de la cadira dels crítics. La música és un art que es desenvolupa no només en el temps, també en l'espai, com molts compositors, des dels Gabrieli a Sant Marc de Venècia fins a Stockhausen amb Gruppen, bé han sabut explotar. Les característiques de la sala o teatre on té lloc l'acte musical són determinants, així com la posició des d'on s'escolta el concert o la representació, un detall en absolut nimi. En alguns casos, la crítica sol seure tota junta, agrupada en una o diverses fileres (per exemple, en les estrenes al Palau de les Arts de València, o a Bayreuth), un recurs que faria més fàcil eliminar d'una revolada tot el sector, abans que la crisi dels mitjans no acabi per sempre més amb nosaltres. A Barcelona, la tendència és tenir-nos més dispersos, encara que en ocasions puguis tenir algun col·lega de veí.

Al Gran Teatre del Liceu, com que les estrenes corresponen sempre a torns diferents d'abonament, la col·locació també varia de títol en títol, tot i que en general la butaca és a platea. No és la zona de millor acústica de la sala (ja se sap que l'acústica millora a mesura que anem pujant de pis), sobretot quan es tracta

de les fileres més properes a l'escenari, amb un so massa cru i descarnat, com-pensat en part per la possibilitat de veure de més a prop els detalls de la posada en escena i els rostres dels cantants. A L'Auditori també varia la col·locació: per a l'OBC en general és a platea, per a altres sessions, com les d'Ibercamera, el primer amfiteatre central, la qual cosa permet de comparar de primera mà (o primera orella) l'acústica variable d'una sala el primer problema de la qual es troba al mateix escenari, com tots els últims directors titulars de l'OBC han insistit a denunciar (ras i curt, els músics no es poden escoltar entre ells) i sense que de moment no s'hagi buscat i/o trobat cap solució plausible –la cortina que Pablo González va començar a situar al forat on mai no veurem l'orgue és més aviat un recurs d'emergència. Una de les peculiaritats de la Sala Pau Casals de L'Auditori és que, mentre els cors projecten sense problema, gràcies a la seva posició elevada, les veus solistes posades davant una orquestra queden penalitzades sense remissió.

El Palau de la Música té assignats des de fa anys i panys els seients per als crítics dels principals diaris de Barcelona, la qual cosa ha permès al melòman amb vista de situar-se en aquestes localitats si comprova que el crític en qüestió no assisteix a la vetllada (ho confesso, jo ho feia de tant en tant abans de dedicar-m'hi). En el meu cas, la butaca està a l'extrem del primer pis, just a sobre de l'escenari, és a dir que quan es tracta d'orquestrades abundoses, l'allau sonora pot arribar a ser considerable. Però els anys fan l'hàbit i al final l'orella queda sintonitzada a les característiques del lloc de manera que és possible fer comparacions entre formacions a partir dels condicionants de l'escolta. A més, estar sobre l'escenari permet copsar de forma directa l'energia dels músics, la gestualitat dels directors i la presència o absència de sintonia entre ells. També facilita comprovar l'estretor extrema de l'escenari del Palau, per exemple, en la *Segona Simfonia* de Mahler presentada a Palau 100. Mentre l'Orquestra Simfònica de Pittsburgh s'estrenia més enllà del raonable a l'escenari, l'Orfeó Català i el

Cor de Cambra es van haver d'exiliar a l'orgue i a les llotges laterals de segon pis. L'entrada en pianíssim de les veus va ser, certament, màgica, però quan cor i orquestra s'abrandaven en el fervor de la resurrecció, els coristes tenien les de perdre davant l'assalt decibèlic de la formació i el seu metall totpoderós, típicament *made in USA*. És clar que aquesta només va ser la impressió des de la meva cadira. ♦

## Intèrprets Catalans al Palau 2012 — 2013

**Concert 1**  
**Dilluns, 14 de gener de 2013**  
20.30 h — Petit Palau

**José Menor,**  
*piano*

J. Guinjoan: *Verbum* (2003)  
J. Guinjoan: *Tres petites peces* (1965)  
J. Guinjoan: *Fondo* (1979)  
E. Granados: *Los requiebros* (Goyescas)  
E. Granados: *Coloquio en la reja* (Goyescas)  
E. Granados: *Quejas, o la maja y el ruiseñor* (Goyescas)  
E. Granados: *El pelele* (escena goyesca)

**Preu:** 11 euros

**Concert 2**  
**Dijous, 28 de febrer de 2013**  
20.30 h — Petit Palau

**Qvixote Quartet**

Maria Sanz, violi  
Helena Satué, violi  
Daniel Cubero, viola  
Amat Santacana, violoncel

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

**Preu:** 11 euros

**Concert 3**  
**Dijous, 21 de març de 2013**  
20.30 h — Petit Palau

**Claret Piano**  
**Quartet**

Gerard Claret, violi  
Cristian Ifrim, viola  
Lluís Claret, violoncel  
Maruxa Llorente, piano

G. Mahler: *Quartet en La menor*  
R. Strauss: *Arabischer Tanz*  
R. Strauss: *Liebeslied*  
J. Guinjoan: *Self-paràfrasi* (1997)  
J. Brahms: *Quartet amb piano núm. 1*

**Preu:** 11 euros

**Concert 4**  
**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

**Concert 5**  
**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.

**Preu:** 22 i 34 euros

**INFORMACIÓ I VENDA D'ENTRADES:**  
Taquilles del Palau de la Música Catalana  
Telèfon: 902 442 882  
A/e: taquilles@palaumusic.cat  
www.palaumusic.cat

A PROPÒSIT DE

# Jaume Ayats

NOU DIRECTOR DEL MUSEU DE LA MÚSICA  
I DEL CENTRE ROBERT GERHARD

PER ALBERT TORRENS

Després de més d'un any i mig en una situació transitòria, que no li havia impedit continuar desenvolupant una activitat intensa, el Museu de la Música va veure nomenat, fa uns mesos, el seu nou director, que també ho serà d'una altra de les institucions amb què comparteix la seu de L'Auditori.

### **Felicitats pels nous càrrecs! Com va rebre la notícia?**

Els responsables del consorci de L'Auditori m'havien demanat que fes alguna proposta referent al Museu de la Música i jo vaig expressar com creia que havia de funcionar: juntament amb el Centre Robert Gerhard. Vam arribar a un acord i vaig decidir acceptar el rept.

### **Quines són les línies bàsiques del seu projecte?**

El Museu, pel que fa als instruments, és dels més importants d'Europa: tenim un llegat importantíssim en forma d'una col·lecció d'instruments molt apta per poder mostrar. En canvi, potser no hem sabut traspasar prou el soroll social per fer que aquest potencial aparegui en el panorama de museus de Barcelona. El primer repte, per tant, és jugar en la divisió d'avançada dels museus de la ciutat. Ja som una referència en la formació dels nens i joves, però també hem d'obrir-nos a altres públics, potser no iniciats però que tindran una gran sorpresa en entrar-hi.

### **Però no parlem d'un museu d'instruments, sinó de la música...**

Efectivament, no només hem de mostrar una col·lecció d'objectes, sinó que jo voldria que el Museu fos el lloc de trobada de moltes de les activitats musicals del país –en el meu programa vaig parlar de ser l'àgora musical–: el lloc de diàleg, d'intercanvi de reflexions, de vida social, des dels músics jubilats a qui canta en una coral, des dels nens que s'introdueixen en el món de la música fins als turistes... Hi hem d'oferir orientacions musicals, estètiques i de reflexió molt diverses. I hem d'introduir aspectes que fins ara s'han tractat menys per les circumstàncies de cada època, i que la tecnologia actual fa més fàcil de tractar, com és la veu, la part corporal, emotiva, social de la música.

### **Quins projectes té previst impulsar des del Centre Robert Gerhard?**

Fins ara, la tasca d'anar fent conèixer el passat històric, el record i l'activitat dels músics catalans s'ha centrat d'una manera molt precisa en compositors. Jo vull continuar aquesta línia i probablement obrir-la a altres aspectes del patrimoni musical català: fenòmens socials com els moviments corals, les escoles d'aprenentatge del país, la tradició de constructors d'instruments... Hem de procurar que el nostre patrimoni musical es difongui a Catalunya –evidentment–, però també a tot el món, perquè hi ha molts aspectes de la música catalana que no sabem per què no han travessat les fronteres dels grans intèrprets europeus i nord-americans i, en canvi, tenen tanta o més qualitat que algunes coses que estem consumint quotidianament.

### **Té por que la situació econòmica pugui condicionar el seu projecte?**

El meu projecte, subjecte a la confiança del gestor públic corresponent, és pensat amb una continuïtat d'uns vuit o deu anys. Això està vinculat, evidentment, a pressupostos i no podem pensar que, en aquest moment, mentre la majoria d'institucions culturals estan disminuint les seves possibilitats econòmiques, al Museu serà diferent. Això vol dir que els objectius del projecte potser no s'assoliran en un temps rècord, però sí que els hem de tenir a l'abast quan els pressupostos ho vagin proporcionant i tenir molt clarament enfocada la direcció. ♦

Assegura que ha rebut moltes felicitacions pels nous càrrecs, que l'han ajudat a emprendre la feina encara amb més il·lusió de la que ja pensava posar-hi. Enèrgic i apassionat, aprofita la conversa per fer difusió d'activitats concretes: el cicle de concerts dominicals comentats La Música del Museu –que, a l'abril, permetrà sentir un claviorgue que fa més de quatre segles que no sona–, una exposició que relaciona les figures de Mompou i Gaudí i la presentació d'elements del Museu en vitrines al vestíbul de la sala gran de concerts de L'Auditori.

# Wagner

## L'òpera, el drama, l'espectacle

NOTES DE DOSSIER

PER JAUME RADIGALES

En el número anterior es donaven algunes pistes per ajudar a encarar el bicentenari del naixement de Wagner i de Verdi. Atenent al fet que el primer va néixer abans que el músic italià, aquestes notes pretenen introduir les línies mestres del que Wagner considerava un drama musical.

Es parla molt de la música de Richard Wagner i s'ha especulat molt sobre el caràcter o la ideologia política i social de l'artista alemany, a qui tantes llufes s'han penjat sobre la seva ombra, allargada tant per a detractors com per a fanàtics irredempts. De fet, el "wagnerisme" va començar en temps del mateix compositor, amb associacions creades per difondre'n l'obra, cosa que indica la seva transcendència no gens tardana. Ara bé, més enllà de les partitures, també cal considerar l'obra teòrica d'algú que, a més de fer música, va pensar-la. I que, amb més coherència del que hom podria creure, va saber aplicar aquells principis teòrics a la cosa pràctica. Anem a pams.

### El Wagner teòric

En el transcurs de la seva existència, i des del 1834 fins al 1880, Wagner va deixar escrits centenars de textos teòrics que ocupen un espai privilegiat en els catorze volums de l'edició completa de textos wagnerians editada el 1986 a Stuttgart. Aquells escrits comparteixen espai amb textos autobiogràfics, crítiques, articles periodístics i fins i tot documents epistolars. Certament, la prosa de Wagner és tan densa com la seva música, i fins i tot els mateixos alemanys en reconeixen la

feixuguesa i arcaisme formal. Tanmateix, res no manlleva l'interès que tenen moltes d'aquelles obres, lamentablement poc prodigades a casa nostra i sovint citades per via de tercers. La molt lloable tasca de la primigènia Associació Wagneriana no va poder fer front a la integritat d'aquells escrits, i a més la seva traducció al català resulta indigerible, de manera que ens hem de conformar, a casa nostra, amb l'extraordinària traducció que Mercè Figueras va fer el 1995 d'*Òpera i drama*. En castellà és indispensable recórrer a *La obra de arte del futuro* en la versió dels professors valencians Joan B. Llinares i Francisco López, editada l'any 2000 per la Universitat de València. Ambdues obres són de lectura indispensable per entendre de primera mà el pensament wagnerià en relació amb l'espectacle musical per antonomàsia, l'òpera, entesa per al músic alemany com a drama musical.

Influït pel filòsof Ludwig Feuerbach, a qui va dedicada l'obra, Wagner va escriure el 1849 *L'obra d'art del futur*, que es pot llegir a mode de manifest que estableix les bases del que per a Wagner serà constitutiu del nucli creatiu, el drama. Unes bases que més endavant tindran en *Òpera i drama* (1854) la reafirmació.

Per a Wagner, l'obra artística és la

reconciliació de la ciència amb la vida. Però cal que aquella defugui la moda, un estimulant artificial que s'encarna en la rutina, entesa com a "comunisme de l'egoisme" i que deriva en una producció artística artificial. La moda es contraposa a les exigències de l'art pel seu amanerament. És aquí on apareix l'emmirallament en el model de l'antiga Grècia per modelar l'obra d'art del futur, gràcies a la concepció comunitària d'aquella civilització.

Wagner tenia clar que "l'expressió immediata del sentiment" rau en el so, vehicle per arribar a les emocions i a la condensació i consolidació del llenguatge. La música com a amalgama del so elaborat i intel·lectualitzat gràcies a la sensualitat, acaba unint la poesia i la dansa, i Wagner no amaga la seva fascinació pel primer que a parer seu havia posat les bases d'aquella fusió: Beethoven, que amb la seva *Novena Simfonia* va presentar el programa d'un drama musical del poble, col·lectiu, a mode d'"evangelis humà de l'art del futur".

### Cap a l'obra d'art integral

Fonamentalment, *L'obra d'art del futur* té en el quart capítol ("Característiques fonamentals de l'obra d'art del futur") el seu punt neuràlgic. Perquè és aquí on Wagner

emfasitza i concreta les seves idees, que fàcilment podem identificar amb la concepció dels seus drames musicals (especialment *L'anell del nibelung*) i la futura edificació de la Festspielhaus de Bayreuth.

El músic alemany parteix de la base que l'artista tan sols és lliure quan assumeix la unió de les diverses modalitats artístiques desglossades en els capítols anteriors. I que *"la més elevada obra d'art comú és el drama"*. Per això, cal en primer lloc que l'edifici arquitectònic estigui al servei d'una finalitat artística única, que és el teatre, concebut arquitectònicament com un amfiteatre grec. Per tant, l'escenari haurà d'adaptar-s'hi de tal manera que *"la vista i l'oïda de l'espectador percebin l'acció dramàtica comprensiblement"*, cosa que obliga a una percepció òptima a nivell visual i acústic. D'aquí que Wagner, en un apunt al peu del text, parli de l'absurditat d'estratificar l'emplaçament dels espectadors amb la clàssica divisió entre classes i categories civils diferenciades.

El que es busca, en definitiva, és una

obra d'art completa, "integral" (*Gesamtkunstwerk*), i la fusió de les diverses disciplines serà crucial per materialitzar-ho. En aquest sentit, cal insistir en el paper de la música, sustentada pel suport orquestral. L'orquestra és, per a Wagner, la base d'un *"sentiment universal i infinit, des del qual el sentiment individual de l'actor individual és capaç de créixer fins a la seva plenitud suprema"*. Per això demana que la formació orquestral se situï fora del marc escènic, invisible a l'espectador i en un lloc profund i excavat, com a complement i clausura de l'entorn escènic, *"com un anell atmosfèric compost pels elements de la natura i l'art"*, entre el qual l'actor pot moure's amb total plenitud.

Més endavant, en *Òpera i drama* (1854), Wagner demanarà que l'obra musical prescindixi d'ornaments i d'embelliments innecessaris, i que el text es vincli a les necessitats de la música, seguint un principi ja exposat el 1776 per Christoph Willibald Gluck en la versió francesa d'*Alceste*. Wagner demana que l'òpera passi de tenir una funció auditiva (*Hörspiel*) a un espectacle

integralment visual (*Schauspiel*), a partir d'aquella noció de drama ja exposada anteriorment.

Cert que en aquest segon text, Wagner s'erigeix en una mena de "messies" de la bona nova teatral, com si els seus antecessors (l'esmentat Gluck, però també Mozart o Beethoven) haguessin posat les bases del que després ell va construir d'una manera definitiva. Però, megalomanies a banda, les intuïcions teòriques de Wagner es van poder encarnar en una realitat de pedra picada.

Mai millor dit, perquè tots els aspectes vistos succintament en les línies prece-dents, es van agermanar a la Festspielhaus de Bayreuth, inaugurada el 1876 amb un festival que va provocar més problemes i maldecaps que no pas encerts. Però allà es van establir les bases d'una manera d'entendre l'espectacle operístic que a partir d'aleshores havia de capgirar-ne completament el sentit. La modernitat estava servida. I la transcendència d'aquelles idees també. ♦

# L'AUDITORI és molt MÉS



**JORDI SAVALL - EL SO ORIGINAL**  
16 gener, 20 abril i 27 juny 2013



**QUARTET CASALS**  
7 febrer i 9 de maig



**CAÑIZARES**  
13 març i 19 juny 2013



**MAHLER CHAMBER ORCHESTRA  
& MITSUKO UCHIDA**  
14 març 2013



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



**YUJA WANG**  
21 maig 2013



**L'AUDITORI**

[www.auditori.cat](http://www.auditori.cat)

Principal mitjà patrocinador de MÉS:

**LA VANGUARDIA**



# Jaume Bosser

## TIORBES EN PLENA NATURA

PER JOSEP BARCONS



Jaume Bosser té la casa i el taller en un petit poble a cavall de l'Anoia i el Penedès, a mig camí entre Vilafranca i Igualada. La seva petita masia està voltada de pins, oliveres i vinya, i queda prou enclotada com perquè, ara a l'hivern, el sol no hi toqui de ple fins a prop del migdia. Per això, tot i l'estufa de llenya, als poc més de trenta metres quadrats del taller, al matí hi fa més aviat fred. I cal anar amb uns bons mitjons i unes botes com les seves perquè els dits dels peus no el notin. Però segur que aquesta és la temperatura i la humitat que necessiten les planxes i els troncs esberlats que s'apilen al fons de la sala i a l'altell. Un munt de fusta que Bosser creu que li durarà *"fins més enllà de la jubilació"*.

La va encarregar ja fa anys a una serradora de França, especificant que volia que provingués d'un arbre ben recte. Perquè si els ceps i les oliveres dels voltants de la casa es recargolen capriciosament per donar fruits plaents al paladar, aquest lutier vol, en canvi, unes fustes ben rectes per tal que les seves tiorbes, llaüts, violes de mà i guitarres barroques tinguin un so que arribi a l'ànima. Uns instruments que, sortosament, amb la recuperació de la interpretació històrica han sortit de l'oblit en què havien caigut des del final del segle XVIII. Mentre em parla de les propietats de la fusta, em fa passar el dit per sobre una planxa per endevinar allò que el guitarrer José Luis Romanillos (de qui Bosser parla amb admiració) nota a la primera: *"només tocant la fusta, sap en quina direcció van les vetes, que depèn de com ha crescut l'arbre"*. Així, la fusta –i la millor per a la tapa és la del pi avet, em diu– guanya resistència i *"a l'hora de treballar-la pots afinar més els gruixos sense que en perilli la resistència"*.

Palpar la fusta és una de les primeres coses que em convida a fer, traient-me un parell de planxes que ja té a punt per als propers encàrrecs. Aquests encàrrecs se li allarguen un any i mig, que és la llista d'espera que –malgrat que li garanteix feina– fa que no pugui atendre totes les peticions que voldria. En aquest any i mig, aquest lutier planer i afable (quan marxo em diu si em vull endur quatre bledes de l'hort, però que les he d'anar a collir jo mateix perquè ha de fer el dinar d'un fill que acaba d'arribar d'escola, i que el saluda amb un alegre *"hola, pare!"* mentre entra al menjador...); aquest lutier –dèiem– farà uns 10 o 15 instruments en un any i mig, la majoria dels quals seran tiorbes, que és en el que s'ha anat especialitzant. No en pot fer més, perquè el procés de construcció és del tot manual: des del ribotejat de les planxes fins a l'envernissat final, passant pel minuciós tallatge dels rosetons amb bisturins diversos, que acaben sent una veritable obra d'art en la qual Bosser no escatima esforços, ja que *"un instrument ha de tenir sex-appeal"*.

El preu final d'aquests instruments (*"que porten més feina que fer un violí, però que no estan tan cotitzats"*) no deixa prou marge per contractar cap ajudant que permeti agilitzar la feina. Me'n posa exemples, i em diu amb franquesa –i parlant encara en pessetes– que fa uns anys, un *cellista* d'anomenada li va dir que el seu instrument nou li havia costat 15 milions. I que, a la mateixa època, una tiorba d'Stephen Barber (*"un dels lutiers més cars i de més prestigi"*), en costava un milió i mig. Però no sembla que sigui per una pura qüestió de mercat que Bosser no demani més pels seus instruments: en la seva manera de fer hi ha quelcom de després i de desmercantilitzat que fa que –tal com em comenta un amic tiorbista– amb

prou feines cobri les reparacions que fa als instruments que han sortit de les seves mans.

Bosser passa de 40 a 180 hores per fer un instrument. Són 180 per als més treballats, i 40 per als que destina a estudiants, sense filigranes personalitzades, conscient que *"a diferència del que passa amb guitarres, clarinets o violins fets mecànicament, no hi ha tiorbes fetes en sèrie per a la gent que comença"*. Ara mateix, està fent just el contrari: una joia de marqueteria i incrustació en el revers d'un mànec. Sense guardar-se secret d'ofici, me n'explica el procés. I, sense donar-hi importància, m'ensenya la serra de ballesta que es va construir ell mateix reaprofitant el marc d'un pupitre vell. Accionant-la amb el peu, controla la velocitat de la fulla i manté les mans lliures per reproduir els dibuixos que extreu tant de tractats d'època com d'instruments conservats als museus.

En parlar del procés de construcció, de l'encolat, de les fustes més idònies, de la manera de fer els rosetons, dels filetejats, de les incrustacions..., vaig descobrint més artilugis ideats pel mateix Bosser, com ara una mena de premsa que serveix per encolar les barres a l'interior de la tapa, i que li permet tenir més maniobrabilitat perquè pot prescindir dels serjants.

Aquest esperit pràctic, combinat amb una deliberada absència de qualsevol glamour postís, domina l'ambient del taller, on es poden trobar objectes de tota mena. Hi ha serres elèctriques com les de qualsevol fusteria; motllos i instruments penjats de les bigues de ciment del sostre; un vell telèfon negre clavat a la paret; multitud de gúbies, enformadors i ribots descansant en prestatges casolans; diverses prestatgeries de mecano amb revistes, pots de vernís,



Fotos: Josep Barcons

caixes, fustes i ferratges... I, davant d'una finestra amb persiana de plàstic blanc, el banc de treball, damunt del qual hi ha, entre altres objectes, un parell de tasses plenes de pinzells, una tovallola vella, un pot d'espècies reaprofitat per tenir-hi cola, i un fogonet elèctric amb un d'aquells típics cassons esmaltats amb l'interior blau cel i l'exterior granat.

D'aquesta "eco-lògica" i "eco-nòmica" actitud de reaprofitament (que no té res a veure amb cap mena d'amateurisme, sinó amb una assenyada i enginyosa utilització dels recursos), en surten uns instruments valoradíssims, d'una bellesa sonora magnífica i d'una factura estètica impecable. Uns instruments que es posen a les mans de músics de renom internacional, que prestigien arreu el treball acurat d'aquest lutier. Per això em sobta veure com en l'encolat de les parts de la tiorba que ara té entre mans, Bosser deixa maldestres llepissades de pega. Després de fer-me olorar la fortor de l'aiguacuit (la cola natural que utilitza, "feta d'ossos, nervis o pell de conill"), m'explica el motiu d'aquesta aparent manca de pulcritud. A diferència de les coles sintètiques, "aquesta cola, que s'ha d'escalfar al bany maria, es gelifica molt ràpidament en perdre escalfor, i llavors ja no enganxa. Per això s'ha d'aplicar molt de pressa i en

abundància per ajudar a mantenir la temperatura. És així com ho feien els lutiers antics, que a dins dels instruments deixaven unes rebaves de cola considerables!" Bosser continua il·lustrant-me amb les mil propietats d'aquesta cola, i m'explica que un dels motius fonamentals per continuar-la emprant "tal com feien els egipcis fa 4.000 anys" és perquè és reversible. És a dir: aplicant-hi aigua i escalfor, permet desenganxar novament les parts encolades de l'instrument sense malmetre la fusta, la qual cosa és fonamental a l'hora de fer reparacions. I és senzillament passant-hi un pinzell humit que es treu l'excés de cola que ha quedat sobre l'instrument, que queda llest per envernissar.

A en Jaume Bosser, que és un manetes de mena –i que no fa pas tant, en temps de vaques magres, es plantejava "anar a fer de paleta o del que fos"–, això de la luteria li ve de lluny, i fa 30 anys que s'hi dedica amb més o menys intensitat. Amb 20 anys, el 1982, "estudiava per ser pèrit agrícola a Barcelona", però també feia de graller, tocava la flauta de bec en un quartet de música antiga, i havia fet un any de guitarra clàssica. Però "com que era una mica picafors", li van venir ganes de tocar el llaut. Comprar-se'n un era més car que fer-se'l, i va encarregar un kit ("sí, sí: un kit

com els de fer maquetes de vaixell") que va muntar pel seu compte.

Així va anar-se endinsant al món de la luteria. Després de fer un curs de guitarrer a l'INEM (qui diria que l'INEM fa aquestes ofertes!), el 1987, a poc a poc, va anar deixant "la feina de músic", que li semblava incompatible amb una major estabilitat i amb la voluntat de formar una família. Després de viure a Madrid i fer de percussionista, flautista, bansurista, guitarrista i llaütista amb grups de fusió, amb membres d'Ojos de Brujo, a l'Òpera del Caire, amb Jordi Savall o amb Lola Flores (amb mil anècdotes que recorda rient amb una certa candidesa), a poc a poc li van anar sortint encàrrecs d'instruments. I de la Sierra de Gredos, el 1994, se'n va tornar amb la seva dona (una pedagoga excel·lent del violoncel) cap a Catalunya, on, en comptes de fer de músic, i voltat dels seus quatre fills, fa que els músics en puguin fer. I ho fa amb un tarannà alhora tenaç i amantent, escoltant tant allò que li diuen els intèrprets com els mateixos instruments. Perquè "ni que un lutier tingui el seu ego, amb la humilitat d'escoltar els altres s'arriba molt més lluny que amb l'orgull, que et fa quedar estancat al teu castell". ♦

DOSSIER

# Fer música: educar, crear,



Els darrers anys, la tasca que el Sistema de Orquestas y Coros Juveniles de Venezuela (FESNOJIV) ha desenvolupat sota el lideratge del seu fundador, José Antonio Abreu, s'ha convertit en la gran esperança del futur de la música simfònica i coral a tot el món, a més d'un dels projectes més actius i eficaços en la tasca d'incidir en la societat, tot promovent la integració social i la realització personal, a través de l'art. Catalunya no és aliena als efectes contagiosos d'El Sistema, probablement una de les pandèmies més beneficioses de l'actualitat que busca incidir en el cor i l'ànima de l'individu per tal de sanar la societat. Una iniciativa humanística i social d'arrels espirituals i estètiques. Potser som davant d'un canvi de paradigma també en l'àmbit musical?

compartir

# Música per a la pau, la justícia social i la llibertat espiritual

“TOCAR Y LUCAR” ÉS EL LEMA D’UN PROJECTE QUE VOL TRANSCENDIR L’ESTÈTICA PER FER UNA ALIANÇA AMB LA SOCIETAT

PER MERCEDES CONDE PONS

*“La música és una forma expressiva de l'amor, és un vincle que l'home sosté no només amb la naturalesa, sinó amb allò sobrenatural, amb Déu,”* No són paraules d'un místic; són paraules de José Antonio Abreu, *alma mater* d'un projecte que és, avui dia, la gran esperança tant al món de la música com en l'àmbit social.

I tanmateix, sota l'aparença fràgil d'un home a mig camí entre sacerdot laic i iogui hindú, Abreu és un il·luminat amb els peus a terra. Somniador i realista, una combinació perfecta que li ha permès bastir la gran empresa coneguda com El Sistema, combina la voluntat solidària i la comercial sempre amb un únic propòsit: complir amb la responsabilitat social per a la qual va ser creat: afavorir la integració social per mitjà de la música als nens, nenes, adolescents i joves amb risc d'exclusió social.

Recollint les paraules de Miguel Ignacio Purroy, president de Bancaribe –una de les empreses principals mecenes d'El Sistema, entitat financera responsable de l'edició del llibre de Chefi Borzacchini: *Venezuela, en el cielo de los escenarios* (2010)–, “parlar del Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela és més que parlar d'un miracle. Suposa la intervenció de forces sobrehumanes, divines, però el que ha succeït amb El Sistema té una explicació absoluta i totalment humana, terrenal”.

Però, què és el que ha succeït per què El Sistema s'hagi guanyat el fet de ser conegut, lloat i aplicat arreu del món?

## Les premisses d'El Sistema

Un bon projecte ha de tenir molt clares les

seves bases i els objectius i sostenir-ho sobre una bona estructura empresarial que la faci créixer. El Sistema té aquestes virtuts i, principalment, un líder –el seu fundador, José Antonio Abreu– que, a banda d'una formació integral –tant en música com en economia i pedagogia– va dur a terme una destacada carrera política dins el Ministeri d'Economia veneçolà.

Els punts principals sobre els quals treballa El Sistema són els següents:

–El gaudi i l'aprenentatge com a dret social: democratitzar l'art musical per utilitzar-lo com a instrument de desenvolupament social.

–Capacitació, rehabilitació i inserció social: formació i educació per augmentar les capacitats laborals dels joves, programes especials per a nens amb necessitats especials (sordesa, invidents, síndrome de Down) i atenció a nens en situacions de risc d'exclusió social.

–Integració i atenció a l'individu, la família i la comunitat: desenvolupament espiritual, intel·lectual i afectiu dels nens i joves involucrats en el programa musical, que esdevinguin un model per a la seva família i comunitat i que desenvolupin l'autoestima, la seguretat i la confiança en si mateixos, tot convertint-se en éssers humans integrals.

–La pobresa material vençuda per la riquesa espiritual: la música proporciona riquesa espiritual que salva els nens de la pobresa moral, dels complexos socials i els atorga eines psicològiques i intel·lectuals per superar la pobresa material.

–La música en la vida quotidiana dels pobles: incloure la música en la quotidianitat. Trobar l'art, no només als museus i concerts, sinó als ambients, en les persones

i l'activitat diària.

–Superació de falsos paradigmes musicals: la música popular té tant de valor com la música acadèmica.

–Camins per a la meritocràcia i el progrés del país: El Sistema com a mitjà de superació basat en l'esforç, la constància i la disciplina.

Tots aquests punts es poden resumir en un seguit de virtuts que configuren la finalitat humanística i social per a la qual va ser creat El Sistema: l'orquestra i el cor no són meres estructures artístiques, sinó veritables escoles per al desenvolupament social i personal de nens i joves, i terreny fèrtil per cultivar valors ètics, estètics i espirituals; per fer homes i dones feliços; per treballar l'autoestima i la seguretat afectiva; per desenvolupar el sentit estètic; inculcar els valors de convivència, solidaritat i tolerància; ensenyar a fixar objectius i propòsits; crear un escenari per a la socialització; fomentar l'aprenentatge i la concentració; treballar la disciplina, la competitivitat, la perseverança i la tenacitat; oferir futur i possibilitats laborals; adreçar-se cap a l'excel·lència i el lideratge i fomentar els valors nacionals de la comunitat.

Perquè tots aquests objectius s'acompleixin, calen les complicitats dels organismes d'Estat, que no només hi donin suport, sinó que facin seus els objectius d'El Sistema. Aquestes complicitats passen perquè “els estats assumeixin [El Sistema] com a projecte intrínsec del sistema educatiu. El dia que les escoles bàsiques apliquin en el seu contingut curricular ordinari els ensenyaments artístics, des del nen de dos anys fins al nivell universitari, aquell dia el país serà un altre”, en paraules del mateix Abreu.



José Antonio Abreu amb nens d'un dels Núcleos d'El Sistema

Però el mestre Abreu té molt clar que, per sobre de tot, l'ingredient bàsic per aconseguir un objectiu és la fe i que, malgrat les dificultats i els dubtes, és només qüestió de temps aconseguir un objectiu.

### Les xifres d'El Sistema

Més de 35 anys després, des de la primigènia fundació de la Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar el 1975, actualment El Sistema atén una població aproximada de 400.000 nens, nenes i adolescents que integren les 90 orquestres preescolars, 130 orquestres infantils, 288 orquestres juvenils i més de 30 orquestres professionals, establertes a 280 nuclis de tot Veneçuela. El Sistema disposa, a més, de més de 400 agrupacions corals, 20 subseus del Programa d'Educació Especial, 12 tallers de luteria, més de 8 orquestres penitenciàries, 1 conservatori nacional de música i té 15.000 professors de música a tot el territori nacional.

Els seus portaveus al món són, és clar, la famosa Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Veneçuela i el seu carismàtic director titular, Gustavo Dudamel, el fruit més destacat –però no l'únic amb talent!– d'aquest esperançador programa, nomenat des del 2012 per l'Organització de les Nacions Unides com “El Sistema per la pau”.

### De Veneçuela al món

L'impacte global d'aquest programa social

i artístic exemplar nascut a Veneçuela ja té dimensions continentals. Són més de 45 els països que ja han implantat les premisses d'El Sistema, adaptant-les a les seves realitats socials, però amb els mateixos objectius. Els països d'Amèrica del Sud i Central i diversos estats dels EUA és on, de moment, més profundament han arrelat propostes sustentades i assessorades per la matriu: El Sistema de Veneçuela. Països com l'Argentina, Austràlia, Àustria (Vorlaut), Bolívia, el Brasil (Orquestrando a vida i Neojibá), el Canadà (The Leading Note Foundation i Sistema New Brunswick), Xile, Colòmbia (Fundación Batuta), Corea del Sud, Costa Rica (Programa Música con Accesibilidad para Todos), Cuba, Equador (Sinfonía por la Vida), El Salvador, Escòcia (Big Noise Orchestra), els Estats Units (The Harmony Project a Los Angeles, First Notes a Avon, entre d'altres), França (Passeur D'Arts), Guatemala, Hondures, Anglaterra (In Harmony), Itàlia, Jamaica, l'Índia (Child's Play), Mèxic (Promesa Musical Esperanza Azteca), Nicaragua, Panamà, Paraguai, Perú (Sinfonía por el Perú), Portugal (Orquesta Geração), Puerto Rico, República Dominicana, Trinitat i Tobago, i l'Uruguai ja han creat programes d'educació musical que segueixen el model veneçolà.

El Sistema també va inspirar la creació de l'Orquesta Juvenil de las Américas (que va debutar l'any 2000 a Nova York) i el Programa d'Orchestra per a Joves en Risc al Carib el 2009. D'una manera similar va néixer la Sinfónica Juvenil Iberoamericana

i la Corporación Andina de Fomento, un braç financer de la Comunitat Andina de Nacions (Bolívia, Colòmbia, Equador i el Perú), va impulsar en aquella regió un sistema de cors juvenils.

Les extremitats d'El Sistema són llargues. Recentment els mitjans es feien ressò de la creació d'una orquestra a partir d'instruments reciclats al barri de Cateura, al Paraguai: The Landfill Harmonic. El lema original dels inicis, quan ningú se'ls prenia seriosament, encara és vigent. “Tocar y luchar”, sí, per continuar creixent i fer de la música un instrument de pau. ♦

“Mai no podré dir missió complerta. Jo tinc un compromís de per vida. Per a mi, doncs, no hi ha missió complerta. La missió és un procés sense fi... fins que Déu vulgui”. J. A. Abreu

# El Sistema (FESNOJIV)

## L'exemplar poder de realització personal per mitjà de la música

### L'OBJECTIU: ACONSEGUIR UN MÓN DE PAU

PER VÍCTOR ROJAS VILERA

Director general de l'Orquesta Simón Bolívar

**L'èxit d'aquest programa social és la incorporació del poder transformador de la música per aconseguir canvis no només en cadascun dels integrants, sinó també al seu entorn, a la seva comunitat, al seu país.**

El significat de l'acció social en l'art i la necessitat d'una transformació de la societat en què vivim, són les premisses fonamentals sobre les quals el mestre José Antonio Abreu va anar donant forma al seu objectiu de fer néixer un dels reptes més exemplars que cap artista hagi somniat mai: l'immens, poderós i apassionant cabal de la música pensat no com un luxe astut, ostentós i corporatiu d'élits poderoses i riques, sinó concebut com a instrument transformador de vides, capaç de crear en la consciència de nens i joves uns valors tan importants i transcendents per a la vida com ho són la responsabilitat, la disciplina, el treball en equip, la solidaritat, la motivació i la sensibilitat com a porta que condueix al desig de transformació individual i col·lectiva.

La imatge d'un nen que viu en un país com Veneçuela, que en el transcurs de la seva història mostra importants índexs de pobresa, atacada també pel flagell de la droga, la delinqüència juvenil, la misèria i la marginalitat, és el marc d'aquesta proposta inèdita d'elaboració d'un ampli programa que representa el més gran clam per a la construcció de models d'organització, convivència i respecte.

Aquests models estan harmoniosament representats en el context d'orquestrats simfònics en les quals nens i joves comencen un procés de veritable inserció social, en una trobada estructurada d'acord

amb un projecte pedagògic, artístic i cultural que no té antecedents al món, ja que col·loca l'art, i en aquest cas la música, al servei de les classes socials menys afavorides i amb més grans necessitats d'habitatge, feina, serveis, educació i capacitat.

Els resultats d'aquest projecte són de tan alta qualitat musical i artística com ho demostren alguns dels artistes, icones de la música actual: el mestre Gustavo Dudamel, director de les més reconegudes orquestres d'àmbit internacional, l'Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, de Veneçuela, i el mestre Edicson Ruíz, contrabaixista de la Filharmonica de Berlín, que va aconseguir dos rècords històrics, en ser el músic més jove que ha ingressat en aquesta orquestra prestigiosa, i alhora ser-ne el primer membre llatinoamericà.

El doctor León Botstein, director i professor de la Facultat d'Arts de la Universitat Longy Music School of Bard College, que ha concebut un proper programa de màster titulat Arts amb Enfocament Social, va destacar, amb força, durant la conferència dictada el 8 de desembre passat al Zankell Hall del prestigiós Carnegie Hall de Nova York, que El Sistema constitueix l'exemple més efectiu i sòlid per combatre l'individualisme i promoure el creixement col·lectiu, amb resultats d'excel·lència. En aquest sentit, va afirmar que *"en altres països, com és el cas dels Estats Units, la societat creix amb un altíssim format individualista, amb la motivació de l'excel·lència, però una excel·lència relativa, perquè queda desarticulada del creixement com a comunitat, com a societat, com a país"*.

En aquesta mateixa direcció, i com a metàfora, podem posar l'exemple de la

insigne obra literària de William Shakespeare, *Romeu i Julieta*, en què els protagonistes, inspirats per un desig d'evolució, van crear amb perfeccionisme i gran habilitat un pla en el qual no van deixar de banda cap detall per poder consumir la seva història idíl·lica, però malgrat tot, finalment no van arribar a la seva meta. La raó, segons el doctor Botstein, és que van escollir el desenvolupament individual per sobre del de la suma de les parts. En contraposició, proposa com a exemple invers el Sistema Nacional de Orquestes, que en la seva concepció primigènia busca la igualtat i la suma d'esforços per a un bé comú, i més encara, que en el seu desenvolupament progressiu arriba a un resultat d'altíssima excel·lència sòlid i perdurable, perquè està cimentat en les bases del bé i del desenvolupament col·lectiu.

Aquest criteri implica un gran avenç o salt qualitatiu, si es vol, en la concepció del desenvolupament humà, a la recerca de la bellesa més elevada, que és la seva plenitud i felicitat. No hi ha res de més proper a la pau; és més, són ciments claus per al nou establiment d'organitzacions de pau, siguin del caràcter que siguin.

Llavors, on radica l'èxit d'aquest programa social?, què el distingeix de tantes altres experiències dirigides a la lluita contra la pobresa? En l'inestimable poder de la música, que fa d'aquest singular projecte un veritable arc de Sant Martí que il·lumina la ment de més de 400.000 integrants del Sistema Nacional de Orquestes y Coros Juveniles e Infantiles, a Veneçuela, escampats per tots els racons de la seva geografia.

El Sistema capacita cadascun dels seus



membres per fer d'ells mateixos els actors principals no només en la transformació de les seves vides, sinó també per ser el programa estrella en el seu reintegrament a la societat; una societat que avui dia es troba delerosa de nous camins i referències que l'ajudin a nodrir el seu esperit, a fi de superar una estructura social decadent, mancada d'ètica, submissa o conformista, individualista i vinculada a la manifestació creixent de la separació, el conflicte, la divisió i els enfrontaments, tot això en el marc d'una profunda crisi econòmica, política i comercial; afegida a l'abandonament, cada cop més gran, de la creativitat, l'originalitat i la solidaritat.

L'element singular davant la necessitat de respostes a la problemàtica actual de l'home, podria provenir d'iniciatives en què l'organització, la creació i el desenvolupament de la capacitat de sentir motivació i respecte pel que fem i pel que fan els altres van plegades amb l'acceptació, la tolerància, la unió i la comprensió envers qui, al final del dia, està al nostre costat.

Això ens du a preguntar-nos: potser som davant d'un model comunitari de cooperació harmoniosa, pensat, concebut i

construït per a la consecució d'un món de pau?

Resulta estrany que ara estiguem aprenent d'aquests nens i joves als quals la música pot oferir una energia transformadora, capaç d'estructurar una societat més justa, més equilibrada, més espiritual i més propera a la realització d'una veritable integració que superi les barreres i els obstacles que les nostres estretes i limitades ments han creat al llarg del temps. ♦

Impacte global de l'aplicació del model creat per José Antonio Abreu amb el Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela. Més de 45 països ja han aplicat amb èxit aquesta fórmula d'integració social per mitjà de la música

El Sistema Nacional de Orquestas busca la igualtat i la suma d'esforços per a un bé comú i, en el seu desenvolupament progressiu, arriba a un resultat d'altíssima excel·lència sòlid i perdurable, perquè està cimentat en les bases del bé i del desenvolupament col·lectiu.

# El Sistema

## Un projecte cultural, educatiu i social

PER JOAN OLLER

Director general del Palau de la Música Catalana

L'any 2010 vaig tenir l'oportunitat d'anar a Veneçuela i poder conèixer de primera mà El Sistema, el conegut i valorat projecte que el Dr. Abreu va fundar l'any 1975 i que ha generat una infinitat d'orquestrats simfònics infantils i juvenils. El projecte és reconegut sobretot per la convergència de la vessant musical amb la vessant educativa i, sobretot, social. També és conegut perquè del seu si ha sorgit la brillant figura del jove director d'orquestra Gustavo Dudamel (actual titular de Los Angeles Philharmonic) i per les seves gires amb l'Orquestra Simón Bolívar (la part més visible d'El Sistema) que han revolucionat el món de la música clàssica. El que segueix són les meves conclusions i algunes reflexions.

La pregunta que hom em feia en tornar era: "És tan fantàstic com diuen?", i la resposta és un sí, un SÍ rotund.

Gràcies a El Sistema (el nom complet és Fundación Estatal para el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela-FESNOJIV), prop de 400.000 nens i nenes van totes les tardes i dissabtes al matí a aprendre música (no hi ha escola, a la tarda) i preparar-se per formar part de les orquestres. Aquests nens i nenes orienten la seva energia i interès cap a un fet artístic, quan el més probable és que, sense El Sistema, i considerant el seu context social i econòmic, l'orientessin cap a la delinqüència i la marginació, o a una vida més buida i superficial en el millor dels casos. Aquest aspecte purament social s'assoleix pel caràcter educatiu dels valors que es transmeten i que són propis de l'educació musical, i de qualsevol altra educació, ben entesa: l'autoexigència, el treball conjunt, el plaer de la feina ben feta, el respecte vers el que és comú (en aquest cas, els instruments) i, sobretot, la passió i l'entusiasme. Aquests són els valors essencials que transmet El Sistema als seus participants.

Per a aquells amb més talent, El Siste-

ma els forneix la possibilitat de ser músics a les seves orquestres professionals i segurament anirem veient com al llarg del temps més músics veneçolans aniran guanyant places a les orquestres europees i nord-americanes. D'altres seran (i de fet ja passa) professors d'El Sistema i d'altres, que lògicament seran la majoria, es dedicaran professionalment a una altra cosa, però hauran interioritzat uns valors que els seran útils per a qualsevol camp al qual es dediquin, a part el plaer de tocar música de forma amateur.

Els resultats, com sempre que parlem d'educació i cultura, només són visibles a llarg termini, però són profunds i importants.

Ara bé, tot i l'enorme admiració que em produïa El Sistema, vaig poder detectar-ne algunes febleses i amenaces. Les més rellevants, al meu parer, són dues. La primera, el finançament. El Sistema es nodreix de subvenció pública. Veneçuela és un país ric en recursos naturals, però amb moltes mancances i molta desigualtat. Si els recursos públics esdevenen més escassos, serà El Sistema una prioritat? La segona: la dependència del seu líder fundador. Vaig conèixer el Dr. Abreu quan, a Barcelona, vam convidar l'Orquestra Simón Bolívar per celebrar el desè aniversari de L'Auditori (2009) i vaig tenir el plaer de conversar llargament amb ell. És una persona humil i discreta, però que transmet una energia i una convicció fora del que és habitual. Més que explicar-te coses d'El Sistema, el que demana és que tu li expliquis coses, com si volgués aprendre. Li vaig explicar els projectes educatiu i social que estàvem desenvolupant a L'Auditori; em va fer preguntes i em va felicitar. Era el món al revés. Qui mereix la més gran de les felicitacions és ell per haver creat El Sistema; en paraules de Simon Rattle, el fet més rellevant per a la música clàssica dels nostres dies. Però, el sobreviurà El Sistema? Tirarà endavant sense el seu carismàtic líder fundador?

En tot cas, els dubtes del futur són per al futur. El present, i tota la feina feta, té un valor extraordinari. Les lliçons que dona El Sistema són claus per entendre el sentit de les institucions musicals en el futur. Són difícils de resumir, però ho provaré:

1-El Sistema és un projecte cultural, educatiu i social alhora.

2-La pràctica musical ben entesa aporta valors del tot necessaris a la societat contemporània.

3-Els projectes culturals s'han de plan-tejar a llarg termini, perquè els resultats esdevinguin importants.

4-L'impacte ha de ser qualitatiu (recerca d'excel·lència), però alhora ha de ser important quantitativament (que arribi a molta gent).

5-Seguint un format tradicional, com és el concert simfònic, aquest es pot revolucionar per mitjà de l'energia dels participants i, així, arribar a molta més gent.

6-El més important: res no té sentit si no es fa amb passió i esperit positiu.

Aquest darrer punt era el tret més comú d'El Sistema. El que més em va impressionar. Des del nen amb el seu instrument de paper, fins al jove contrabaixista de la Simón Bolívar, des del professor de clarinet d'un *núcleo* d'un barri marginal, fins al mateix Dudamel, tots es mouen amb un gran entusiasme pel que fan. En cada nota, en cada respiració, en cada mirada, hi ha passió.

Voldria, per acabar, fer notar el paral·lisme entre alguns d'aquests valors i els valors propis existents a l'origen de l'Orfeó Català i del Palau de la Música Catalana: la participació, la recerca de l'excel·lència i la funció social de la cultura són valors d'El Sistema que ja eren en l'ideari de Lluís Millet i Amadeu Vives quan van fundar l'Orfeó Català. I són també aquests valors els que vertebraven el projecte actual que està desenvolupant la nostra històrica institució. ♦

# Música per a tothom

## L'APLICACIÓ DE LA FILOSOFIA D'EL SISTEMA EN ALGUNS PROJECTES SOCIALS VINCULATS A LA MÚSICA A CATALUNYA

PER ANA MARÍA DÁVILA

Tan imprescindibles com els concerts pedagògics o familiars, els programes de caràcter social són, avui, una oferta inqüestionable per a totes les entitats musicals. Projectes com L'Auditori Apropa, ara estès a diferents infraestructures culturals de Catalunya, o els concerts a presons que du a terme l'Orquestra Simfònica del Vallès, són bon exemple d'una iniciativa que té els seus antecedents en el programa Live Music Now!, que durant la dècada dels anys vuitanta s'irradià des de Catalunya a la resta d'Espanya.

*"Els sons em van transportar a un altre món, sense saber si estava presoner o lliure. De totes maneres, mentalment, aquell matí era més lliure que mai."* Així resumia un intern del Centre Penitenciari de Figue-

res els sentiments després d'haver assistit a un concert de l'Orquestra Simfònica del Vallès. Més enllà del plaer personal que en depari l'escolta, la música pot comportar un ventall ampli i significatiu de valors afegits per a qui en gaudeixi, ja sigui activament o com a simple espectador. Comunicació, expressió de sentiments, integració social, millora de l'autoestima, treball en equip, relaxació... Les possibilitats són enormes i a aquestes apel·la l'ampli ventall de propostes de caràcter social que avui desenvolupen, en una mesura més o menys gran, la gran majoria de les institucions musicals del país.

Aquests programes no només aspiren a dur aquesta manifestació artística a tot-hom i a tot arreu, sinó a fer-ne un instru-

ment veritable per a la millora de la vida d'aquelles persones que es troben en una situació de més vulnerabilitat social. I els beneficis resulten innegables. Bona prova d'això són programes com L'Auditori Apropa, el projecte coral que ha començat a desplegar el Palau de la Música Catalana al barri de la Ribera o la ja dilatada experiència de l'Orquestra Simfònica del Vallès a l'hora d'oferir concerts a les presons catalanes.

### Projecte pioner

Aquesta mena d'iniciatives, però, no són noves a Catalunya. Entre els anys 1983 i 1992, el programa Live Music Now! esdevingué pioner a l'hora de dur la música a tots aquells indrets on no podia arribar per

Dos nens del cor del barri de la Ribera assajant a l'Escola Coral de l'Orfeó Català



Aleix Viadé



Marti E. Berenguer

Et Toca a Tu, del programa L'Auditori Apropa

si mateixa. Promogut per la Fundació Societat i Cultura (FUSIC), la iniciativa va permetre l'organització de concerts de cambra a presons, centres hospitalaris i de salut mental i, fins i tot a casernes de l'exèrcit, primer de Catalunya i després de la resta de l'Estat.

*"Això era un projecte que havia posat en marxa a Anglaterra el violinista Yehudi Menuhin el 1977. Nosaltres vàrem tenir-ne coneixement, ens hi vam interessar i vam decidir fer-lo també aquí a Espanya", explica Víctor Cucurull, director de la FUSIC i ànima d'aquest programa, que va rebre el suport del famós violinista personalment amb una visita a Madrid i Barcelona l'abril de 1984. En total, durant la dècada d'existència de Live Music Now –que a Catalunya es conegué com a Invitació a la Música– arribà a oferir prop d'un miler de concerts, 25 el primer any i un centenar anual els altres.*

*"La idea –explica Cucurull– era portar la música a la gent que no la podia viure d'una altra manera, però també donar oportunitat als joves músics d'adquirir experiència dalt d'un escenari. Hi havia un comitè assessor, integrat per artistes com Victoria de los Angeles, Lluís Claret, Gonçal Comellas o Maria Canals, que garantia la qualitat dels intèrprets que hi participaven. Crec que hi ha tota una generació de músics catalans que es va professionalitzar a través del Live Music Now!"*

Vint anys després l'Orquestra Simfònica del Vallès (OSV), formació que considera la vessant social com a veritable part del seu ADN artístic, inicià també una activitat permanent en aquest sentit. Des del 2004, i en col·laboració amb el Departament de Justícia i l'Obra Social d'Unnim (abans Cai-

xa de Sabadell), l'OSV ve desenvolupant un programa de concerts didacticomusicals a diferents centres penitenciaris catalans.

El 2011, el projecte va fer un pas més enllà posant en marxa una experiència pilot al Centre Penitenciari Lledoners (Manresa), destinada a fer ús de l'activitat musical com a alternativa a les drogues i la violència –mals endèmics de tots els centres penitenciaris– i que va permetre, entre altres coses, que dos interns amb coneixements musicals poguessin oferir un concert al costat dels músics de l'OSV.

En aquesta mateixa línia s'arreglera el projecte Converses Sonores a Joves, que l'OSV desenvolupà els mesos de maig-juny de 2012 al Centre Penitenciari de Joves. Concebut per acostar la música clàssica a una població d'interns entre 18 i 23 anys, però també per fomentar-ne la creativitat i el treball en equip, aquest taller dirigit per quatre músics de l'orquestra va donar com a fruit la creació d'un tema musical per part dels mateixos reclusos; una peça musical encomanadissa en què el rap i el flamenc es fusionen amb les sonoritats clàssiques i que va constituir tot un regal per a l'orquestra amb motiu del seu 25è aniversari.

Canòlich Prats, violinista i membre fundadora de l'OSV, ha estat un dels músics que ha viscut més de prop totes aquestes experiències. *"Com a orquestra creiem que és la nostra responsabilitat portar la música més enllà dels escenaris, i jo personalment m'hi he implicat molt perquè aquests projectes em donen la possibilitat de fer alguna cosa per als altres", explica la intèrpret. "A les presons hi ha molta gent que té sensibilitat per la música i amb aquesta podem despertar-los un desig d'aprenen-*

*tatge", explica la violinista, especialment satisfeta amb el treball desenvolupat al CP de Joves. "Aquest projecte els ha fet sentir-se importants, creatius, a escoltar-se... Estic segura que hem deixat una petjada a les seves vides. I, de fet, un dels xavals que hi va participar ara vol continuar en la música", afegeix.*

## Cantar per integrar

Fer servir la música, i concretament el cant coral, com a eina integradora i de cohesió social i lingüística és l'objectiu que es planteja el programa posat en marxa per la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana la passada temporada, fruit també de la necessitat de la institució de vincular-se amb el barri a què pertany.

*"El Palau sempre havia viscut d'esquena al seu barri, que sempre ha estat necessitat d'instal·lacions socials i on viu un gran nombre de famílies amb un cert índex de vulnerabilitat social", explica Esteve Nabona, director de l'Escola Coral de l'Orfeó Català. "D'aquí ve la idea de dur a terme un projecte educatiu, en l'àmbit de la música coral, amb la col·laboració de dos centres oberts del barri de la Ribera, l'Esquix i Tria."*

Això es va plasmar en la creació inicial de dos cors per a nens de sis anys –*"per poder treballar des de la base"*, aclareix Nabona–, amb la idea que els anys següents aquestes formacions s'anessin desenvolupant i diversificant a mesura que els nens creixessin. Aquest any ja són tres, a més d'altres cinc formacions que l'Escola Coral del Palau ha ajudat a crear en centres concertats del Districte. *"El primer any van ser*

32 nens; ara estem parlant de més 200, entre infants i joves, sense comptar uns 800 nens més d'educació primària que fan cant coral a les escoles i als quals també donem suport", diu amb orgull Esteve Nabona, que situa com a objectiu global del projecte "la creació d'una potent xarxa coral al barri i, en general, a tot Ciutat Vella".

Els beneficis de la iniciativa són innegables. "Aquest és un projecte basat en la construcció en grup. El més important és l'autoestima a través del cant i el fet de veure la música com un vehicle d'expressió i exteriorització de coses. Hi ha nens que ens arriben en estats quasi depressius i això els canvia la vida", assenyala Nabona. "També resulta molt important la integració de les famílies per mitjà dels nens, perquè aquest és un projecte que no només ajuda els petits, sinó a tot el grup familiar", afegeix Jordi Vivancos, gerent de l'Escola Coral de l'Orfeó. "No és un projecte pensat tant per dur gent al nostre territori, sinó per oferir un servei social a través de la música."

Els paral·lelismes amb el model d'orquestrades veneçolanes són inevitables. De fet, dos pedagogs del país llatinoamericà es van desplaçar a Barcelona per impartir un curs de pedagogia i direcció coral aplicada a la feina social. "S'hi van apuntar unes 50 persones, tant dels nostres cors com directors d'altres grups del barri, fet que ens va fer adonar de les possibilitats que se'n obrien per fer desenvolupar aquesta tasca. Ara la idea és crear una escola de directors de cors per formar gent que pugui anar fent-se càrrec de les formacions de Ciutat Vella", explica Nabona.

Tot i així, els responsables de l'Escola Coral volen deixar clar que el cas de Veneçuela i el de Catalunya "no són comparables, perquè els nostres nens estan tots escolaritzats i l'objectiu no és treure'ls del carrer, sinó evitar que hi arribin. En realitat, som més a prop dels postulats de Clavé: és una nova visió del sentit de l'Orfeó, adaptada a les necessitats del segle XXI", assenyalen.

Semblant en esperit és també el projecte Cantem El Messies, organitzat per l'Obra Social de la Fundació "la Caixa", per a infants entre 9 i 11 anys d'escoles i centres amb alt percentatge de població en risc d'exclusió social. En aquest cas, els menors tenen l'oportunitat no només de participar en la interpretació de l'obra de Händel, sinó de posar la seva pròpia música a un dels passatges d'El Messies, que després presenten en una audició prèvia al concert participatiu. "Això és una expe-

riència molt interessant, perquè no només és una manera d'apropar aquests nens a la música clàssica, sinó també que vegin que és un món que no està tan lluny d'ells", explica Canòlich Prats, que com a violinista de l'OSV també ha pres part en aquesta iniciativa.

## Salut física i mental

Integrar i també curar. Els beneficis terapèutics de la música són un fet que ja queda fora de tot dubte i per això molts programes de caire social busquen també acostar la música a residències de gent gran i centres hospitalaris o de salut mental. Una de les iniciatives més curioses en aquest sentit, des de l'abril de 2003, és la del compositor i musicoterapeuta José Manuel Pagan. S'anomena l'Orquestra de la Bona Sort i és una formació musical, de caràcter semiprofessional, integrada per malalts mentals del centre de dia El Molí d'en Puigvert, de Palafolls. La formació ofereix actuacions festives i estimulants, habitualment centrades en la música de ball, que sorprenen i entusiasmen les seves audiències.

"Aquest és un projecte que té tant una projecció terapèutica com d'integració social", explica Pagan, guanyador d'un Goya per la banda sonora de la multiguadonada Pa negre. "La música és un factor terapèutic de primer ordre. Els pacients poden expressar els seus sentiments i la seva problemàtica individual a través de la música, que ofereix sortida als seus sentiments més profunds. A més, el fet de portar això damunt d'un escenari també els ajuda a generar continguts terapèutics, d'autoestima i d'autocontrol", explica el músic.

Pacients d'aquest tipus de centres també formen part del nombrós públic que es beneficia del programa L'Auditori Apropa, que des de la temporada 2006-07 aposta per facilitar l'accés als concerts i espectacles culturals a diferents col·lectius en risc d'exclusió social, com ara discapacitats intel·lectuals i físics, malalts mentals, drogodependents, immigrants i gent sense sostre. Amb més de 37.000 usuaris de 900 centres socials, a partir de la temporada 2010-11 el projecte s'ha estès també a altres equipaments de música, teatre i dansa d'arreu de Catalunya. Uns 25 en total.

"El programa L'Auditori Apropa va néixer com a resposta a la demanda d'aquest tipus de col·lectius per assistir als nostres concerts educatius. A partir d'això vam començar a veure que existia una demanda social real i creixent en aquest sentit, a la

qual vam donar resposta. L'èxit del programa ens ha portat a compartir la nostra experiència amb altres equipaments culturals que també es volien sumar a la iniciativa", explica Sonia Gainza, directora de L'Auditori Apropa.

Bàsicament, el projecte Apropa suposa posar a l'abast de centres o residències que treballen amb aquest tipus de col·lectius el 2% de les localitats de la programació habitual –"la idea és obrir tota l'oferta de L'Auditori", diu Gainza– a un preu testimonial de 3 euros. "Els resultats són increïbles. Primer, perquè estem posant a l'abast de molta gent, per primera vegada, una experiència artística de qualitat. Es tracta d'oferir-los una opció d'oci normalitzat que, a més, permet als seus monitors treballar amb ells un seguit de continguts, com els drets i deures de les persones", explica la responsable del programa, que ressalta la normalitat amb què se segueix. "No hi tenim incidències. Es tracta d'un públic motivat i que, a més, ve molt preparat pels seus monitors. És una audiència que pràcticament passa totalment desapercebuda", afegeix Gainza.

Vinculat a aquest programa, L'Auditori ha començat també tres propostes més de contingut social: Educa amb l'Art, que ofereix formació en arts escèniques i musicals als educadors socials i monitors que treballen amb aquests col·lectius; Un Matí d'Orquestra, activitat concebuda específicament per a persones amb discapacitat intel·lectual i que els permet tenir un contacte molt directe amb els músics de l'OBC, i Et Toca a Tu, un projecte de l'OBC amb les entitats socials que treballen amb la música com a eina d'integració.

"S'estan obrint molts ponts entre el món cultural i el món social i encara se n'han d'obrir molts més. El món social, sobretot, ha pres consciència que això és important i està demanant més presència i més participació en el món cultural. Per això, ara el més important és que tots aquests projectes tinguin, a nivell institucional, el mateix reconeixement que els programes educatius", conclou Sonia Gainza. ♦



Conxita Badia l'any 1934

# Al voltant de Conxita Badia

PER JORGE DE PERSIA

fet, el seu arxiu musical és una referència per a la composició d'aquells anys tant a Espanya com a Iberoamèrica.

El 1938, a punt de sortir amb les seves tres filles amb tren cap a Marsella, Ventura Gassol i Frederic Mompou, els seus amics, amb emoció i a tall de comiat, li donen: Gassol un poema, i Mompou una cançó popular per ell harmonitzada, *El testament d'Amèlia*. I de Marsella embarca cap al Brasil, per a diversos concerts. I d'allà a Buenos Aires, on s'estigué fins al 1946. I Conxita va ser per a la societat musical argentina una referència central.

*"L'estada de Conxita a l'Argentina -escriu Joan Alavedra- esdevé, des del primer moment, una apoteosi. Els seus concerts són veritables festes artístiques, i el millor de la societat argentina, així com els compositors i literats del país són, de seguida, no solament els seus admiradors, sinó els seus amics."* I com Heitor Villa-Lobos al Brasil, Juan José Castro, Carlos López Buchardo, Montserrat Campmany, Carlos Guastavino, Alberto Ginastera, Gilardo Gilardi, Carlos Suffern... li dediquen cançons a l'Argentina. I en els programes dels seus recitals sempre hi havia algun compositor català, a més de Granados i la seva devoció per Falla.

Les seves presentacions van ser nombroses i intenses, tot deixant testimonis per a la història de la música. Els concerts de la Wagneriana, important societat musical que dirigia el català Josep Maria Pena, germà de Joaquim, van acollir apoteosis musicals, com la que va protagonitzar Conxita en homenatge a Falla quan el músic va arribar a Buenos Aires; o els organitzats a la Ràdio El Mundo en què va cantar sota la direcció de l'admirat mestre.

Molts músics catalans acudien als seus concerts; i a més, naturalment, de Pahissa,

s'hi podia trobar Frederic Longàs (1895-1968), pianista, condeixeble de la cantant en temps d'estudis amb Granados.<sup>1</sup> O Maria Infesta, que havia nascut a Puerto Rico el 1886, de nacionalitat i família espanyola, i que va estudiar amb Enric Granados i amb Frank Marshall a Barcelona.

També deixeble de tots dos havia estat una altra activa participant de la vida musical del Río de la Plata: la pianista i compositora Paquita Madriguera (Igualada, 1900-Montevideo, 1969), que es va casar en segones núpcies el 1935 a Barcelona amb Andrés Segovia, i que va tornar al cap de poc temps a Montevideo i Buenos Aires.

En una dimensió més social, es recorden les seves participacions en festivitats com la de la Mare de Déu de Montserrat, a la seva església de Buenos Aires del segle XVIII: *"L'orgue executava música popular catalana i, al final, tots els fidels cantaren el Virolai"*, recordava Cambó, participant d'aquella emoció; un cant que era encapçalat per la veu radiant de Conxita.

I fins i tot va participar en produccions de cinema, en auge en aquells anys a Buenos Aires. La seva veu es presenta en *Canción de cuna*, que havia estat gran èxit teatral dels Martínez Sierra, doblant la imatge de Catalina Bárcena en una *Nana*. I en *Inspiración*, que va dirigir Jorge Jantus el 1946 amb escena de Gori Muñoz, i sobre música de Schubert en arranjaments del també exiliat Julián Bautista, responsable de la música d'aquestes pel·lícules d'èxit. No seria sobrer recuperar-les. ♦

## NOTA

1. Longàs, avui poc recordat, va deixar l'Argentina i va anar a establir-se als Estats Units als anys quaranta. Va ser pianista acompanyant en diversos enregistraments amb el tenor Tito Schippa, i compongué diverses obres per a piano, un concert per a piano i orquestra, i cançons amb orquestra que va gravar el famós tenor.

L'avanç en l'ordenació i classificació dels fons documentals llegats els últims anys a institucions especialitzades, com la Biblioteca de Catalunya, per exemple, és fonamental per a la tasca dels estudiosos dedicats a la nostra història musical, entre altres coses perquè entre ells es complementen. Un d'aquests és el dedicat a Conxita Badia (1897-1975), la gran soprano catalana que va viure anys substancials del procés musical que uneix el Modernisme amb la modernitat, tot això passat pel sedàs de la fractura de la Guerra Civil, els exilis i el franquisme.

Dedicat a ella i sobre la seva figura, s'ha presentat aquests dies un documental signat per la seva besnéta Eulàlia Domènech i construït en el si familiar de la gran intèrpret, amb una interessant aportació visual d'arxiu; un primer pas en aquestes activitats. Entre els documents que mostra la pel·lícula, emociona quan cap al final la mateixa Conxita explica commoguda la seva última visita -de comiat- a Manuel de Falla a la seva casa d'Alta Gracia (Argentina), arran del seu retorn a Barcelona, i la dolorosa notícia de la inesperada mort del mestre pocs dies després.

Conxita Badia va ser més que una cantant excepcional. Va ser particularment la que va adquirir el "pianisme" d'Enric Granados, de qui va ser deixeble predilecta. Manuel de Falla deia que hi reconeixia el mateix Granados, en la seva manera de tocar. I la seva personalitat i qualitat com a intèrpret la van portar a ser punt de referència de poetes i músics que li van dedicar una important quantitat de cançons. De

# L'associacionisme musical a Catalunya

El caràcter associatiu dels catalans forma part de la idiosincràsia de la seva cultura. L'origen de moltes de les institucions culturals –i musicals– que avui dia sostenen la cultura catalana tenen un origen associatiu. Per exemple, l'Orfeó Català, que construí el Palau de la Música Catalana i donà llum a aquesta nostra «Revista Musical Catalana». Altres associacions musicals, més modestes, tingueren també un paper fonamental en l'establiment d'una pràctica cultural de la qual som hereus encara avui dia, com per exemple l'Associació de Música da Camera, de la qual celebrem el centenari de la creació i a la qual dediquem un seguit d'articles que s'inauguren justament a la pàgina següent.

**J. M. i M.: *Les Associacions de Música a Catalunya, a la «Revista Musical Catalana», núm. 258 a 262 (1925). pàg. 183-185.***

Es admirable de la faisó com es desenrotllen a Catalunya totes les manifestacions culturals que enriqueixen la nostra personalitat. Gairebé sempre, amb el sol esforç popular, solament en llençar una idea, tot seguit hi ha esperits actius que la recullen i porten a terme amb l'entusiasme general que els estimula i ajuda a realitzar-la. [...]

Així veiem avui aqueixa magnífica florida d'Associacions de Música, amb què força ciutats, viles i pobles de Catalunya ja tenen per envejable joia i satisfacció la de poder mostrar als seus germans d'altres encontrades catalanes, que a no tardar sentiran el mateix orgull de posseir la seva Associació de Música; llaç que els uneix amb les grans ciutats on tota manifestació artística és realitzable, i sense el qual fóra impossible que en tals indrets arribés mai a triomfar l'art que ja és patrimoni del món civilitzat.

L'Associació de Música da Camera de Barcelona ha tingut cura de fomentar i propagar l'expandiment d'aqueixes Associacions: i de l'èxit que assoliren en pot estar altament satisfeta. Amb el tímid assaig de l'Associació de Música de Sabadell, ara farà uns sis anys, s'iniciaren els treballs per a la constitució d'aqueixes entitats que tant de bé diuen a favor del nostre poble. I avui amb goig podem consignar que ja són Girona, Olot, Vich, Reus, Figueras, Palamós, Sant Feliu de Guíxols, Palafrugell, La Bisbal i Tàrrrega que posseixen la seva Associació, perfectament organitzada i que funciona normalment, demés d'haver-hi en vies d'organització entre altres poblacions les de Terrassa, Igualada, Manresa, Vilafran-

ca, Torroella de Montgrí, Cassà de la Selva, Montblanch, Sant Celoni i Port Bou. (...)

La fe i entusiasme units a la seriositat proverbial de la nostra gent, havien de ressaltar forçosament en aqueixa empresa. Vegi's si no el recent testimoni de l'eminent cantatriu Maria Barrientos, que amb gust extraiem de *La Veu de Catalunya*.

“Tenia noves de l'evolució que s'estava produint a casa nostra en les activitats musicals. Coneixia perfectament l'existència de l'“Associació de Música da Camera” –una de les darreres vegades que havia estat a Barcelona vaig tenir ocasió d'assistir a una cèlebre representació de *La Serva Padrona*, dirigida per Pau Casals– i sabia com l'obra d'aquesta entitat havia irradiat per tot Catalunya, mercès a l'entusiasme i devoció de petits nuclis selectes de les més importants poblacions catalanes. El que no sabia era quin grau de puixança havien assolit aquestes institucions, ni quin ambient havien creat a llur entorn. Per això, en venir-me a sol·licitar els seus representants que, en ocasió dels concerts de Barcelona, anés a visitar les associacions de música catalanes, em va complaure el propòsit, fins al punt que vaig haver de refer el meu pla de concerts per Espanya [...]”.

“Doncs bé: La primera cosa que m'ha sorprès, en cada lloc, ha estat la densitat de l'auditori. Teatres de cabuda relativament important, eren atapeïts d'oients, que no deixaven un sol seient buit. Ja en arribar a cada població he endevinat, en la percepció de mil detalls, que l'Associació de Música no era una entitat reclosa i “per a uns quants”, sinó quelcom d'essencial en la vida ciutadana, els actes de la qual podien arribar a produir l'especial commoció que jo sentia al meu entorn.

Després d'això, el que m'ha meravellat més és el silenci august, l'atenció màxima d'aquests públics. Així que havíem aparegut a l'escena es feia un silenci tan complet, que semblava que l'auditori es fongués. En un ambient així, no cal dir que és una delícia cantar. I és encara més d'admirar aquesta correcció creada en les associacions de música, si es té en compte que es tracta d'auditoris poc preparats, als quals es nota visiblement un esforç de comprensió. Jo sabia que els meus programes portarien més d'una decepció a aquells que en llegir el meu nom només esperen que les àries truculents de les òperes caduques, i tenia els meus recels que amb obres dels meus amadíssims Bach, Haendel, Rameau, etc., pogués captivar prou bé aquests públics comarcals. Però la seva musicalitat és prou viva perquè es sentin commoguts i seduïts per les veritables joies de la música eterna.

I encara una altra característica: la fidelitat entusiasta, delirant, de tots aquests pobles, a un suprem sentiment que es traduïa en les ovacions indescriptibles que subratllaven les notes joïoses de *La Pastoreta* o les planyívoles de *L'Emigrant*; més d'uns ulls he vist espurnar en cantar aquesta darrera obra...

No cal dir com estic agraïdíssima als dirigents de cada una d'aquestes associacions, que són la selecció de cada poble, per les atencions de què han volgut voltar-me. Feu constar bé les meves cordials mercès, la meua efusiva enhorabona per la tasca que estan efectuant, la qual estic segura que produirà resultats magnífics, i com m'hauria plagut poder romandre més llargament amb ells per tenir un coneixement més complet de la seva obra.” [...] ♦

# Associació Música da Camera

## 100 ANYS D'UNA INSTITUCIÓ SENYERA DEL NOUCENTISME

PER XAVIER CHAVARRIA

L'any 1913 va néixer a Barcelona una de les associacions musicals més potents i fructíferes d'aquells anys, l'Associació Música da Camera, una entitat molt activa que no només va organitzar d'una manera regular concerts i recitals d'altíssima qualitat, sinó que també va obrir les portes a nous repertoris, va portar grans compositors europeus a la ciutat, va renovar el concepte de concert, va generar un nou perfil de públic, i va ser un autèntic motor de la vida musical i cultural durant més de dues dècades. Aquest és el primer d'una sèrie d'articles que l'RMC vol dedicar a l'Associació Música da Camera amb motiu del centenari de la seva creació, i que proposa recordar la Barcelona de fa cent anys, els ambients musicals de l'incipient Noucentisme i els seus protagonistes, els espais on sonava música exquisida interpretada pels millors artistes del moment, en uns anys d'efervescència creativa, d'explosió de talent, de rauxa musical, d'iniciatives genials, de novetats i d'experiments que la ciutat rebia, franca i excitada, amb un esperit que ens hauria d'il·luminar.

### L'esclat musical del segle XX

Durant els primers anys del segle XX Barcelona va viure un moment cultural extraordinari i fascinant; en una època agitada i de gran convulsió social, la ciutat creixia sense parar, s'obria al món i es feia gran en tots els aspectes. L'art musical en va ser un dels terrenys més fèrtils i fructífers, procliu a la innovació i a la recepció de noves idees, gustos i costums. En aquelles dècades prodigioses, la vida i l'activitat musical de la ciutat van viure el desenvolupament més gran de la seva història; a l'exuberant flori-

da de creació musical i de virtuosos de la interpretació, s'hi van afegir els nous aires arribats d'Europa que van propiciar una nova concepció del fet musical i un canvi de mentalitat transcendental dels artistes, dels intel·lectuals i de la societat en general. El món musical barceloní madurava a gran velocitat esperonat per una societat inquieta, ambiciosa i enfebrada, per fi orgullosa del seu tarannà.

Ja a finals del XIX Josep Ixart assegurava que a Barcelona cap altra manifestació artística s'obria pas amb tanta decisió com la música, i que cada nou espectacle musical provocava "*hores de febre i escaramusses*". En pocs anys, neixen a Barcelona desenes d'associacions musicals, societats i entitats, que impulsen formacions orquestrals i proposen centenars de concerts a les noves sales i teatres que omplen la ciutat; es viu una explosió del mecenatge i de la inversió en talent, propiciades per l'auge d'una burgesia culta i compromesa que veu en l'art i en la música no només un entreteniment o un mitjà de distinció, sinó també una inversió en patrimoni i un servei al país: molts prohoms de la societat barcelonina s'apunten a la febrada cultural que viu la ciutat, i totes les associacions tenen a la junta o al seu patronat personalitats del món polític i econòmic que hi aporten temps i diners. Per primera vegada, la intel·lectualitat i la classe política es prenen seriosament la música, perquè s'ha operat un canvi de mentalitat en tots els agents implicats, músics, promotors, públic, i fins i tot en els mateixos compositors, que ja se senten a l'altura dels grans genis artístics del moment. Bona mostra d'això, i també fruit d'aquella sorprenent

i formidable capacitat de mobilització de la societat barcelonina (en paraules de Gaziel "*forta i pueril fins a la inversemblança, ensems tèrbola i cànida*"), el 9 de febrer de 1908 s'inaugurava el Palau de la Música Catalana, un edifici sorgit de la iniciativa privada, erigit sense cap mena de suport institucional i gràcies a la implicació de segments socials molt diversos, i que es va acabar convertint en una de les seues emblemàtiques de l'activitat de l'Associació Música da Camera.

### Ambició i innovació

L'Associació Música da Camera és un exemple formidable de projecte musical sorgit de la iniciativa privada i de la conjunció de forces creatives en l'art, la cultura i la societat d'aquella Barcelona efervescent: els seus impulsors i membres fundadors eren prohoms de la burgesia amants de les arts i de la música que volien promoure el gran repertori cambrístic de tots els temps, aquell que gairebé mai no arribava a la ciutat; no obstant això, l'èxit aclaparador de la proposta els va portar a programar tota mena de gèneres, i especialment el repertori simfònic. Ja la primera temporada hi van participar promeses com Blai Net, Mercè Plantada o el Quartet Renaixement que havia fundat Toldrà, però també figures reconegudes com Carles Vidiella o el prestigiós violinista belga Mathieu Crickboom. Des de bon principi, els concerts de l'Associació van buscar la singularitat del repertori i la coherència estilística amb propostes temàtiques, monogràfics, homenatges i descobertes, guiats sempre per l'originalitat, el rigor i l'equilibri: una manera absolutament nova



Programa del concert inaugural, el 14 d'abril de 1913, de l'Associació Música da Camera, conservat al Centre de Documentació de l'Orfeó Català

de presentar la música i de fer concerts, de la qual encara som hereus. L'Associació va arribar a tenir una orquestra pròpia, dirigida per Joan Rabentós, que oferia repertoris populars i assequibles, i normalitzava l'hàbit del concert; però simultàniament, grans figures musicals de l'època com Stravinsky, Ravel, Schönberg, Casella, Milhaud, Prokófiev, Richard Strauss, Falla, Webern, Respighi, Bartók, Poulenc, Turina o Honegger van venir a Barcelona convidades i homenatjades per l'Associació Música da Camera. L'entitat va arribar a tenir tants socis (l'equivalent dels abonats actuals) que la majoria dels concerts es van acabar fent al Palau de la Música Catalana, i l'any 1930 se'n va crear una filial anomenada Audicions Íntimes que, inspirada en la Societat de Concerts Privats de Viena creada l'any 1918 per Schönberg, oferia concerts més selectes per a un nombre més reduït de públic i interessat en un repertori més exigent i agosarat: aquí, hi sonaren obres de Bartók, Kodály, Hindemith, Stravinsky, Schönberg, Webern, Berg o Krenek, l'avantguarda musical europea.

Música da Camera també va ser pionera en el tractament de l'esdeveniment concertístic quant a format, elaboració, producció i difusió. La qualitat era màxima en tots els aspectes: els programes de mà contenien comentaris erudits, documentació i traduccions al català de les obres cantades, però també buscaven l'excel·lència en el disseny,

les il·lustracions i el tractament tipogràfic, que estava en mans d'artistes com Casas, Nonell, Canals, Galí, Junceda, Canyelles, Gargallo, Togores, Vila Arrufat, Obiols o Pruna. Abans d'alguns concerts es feien tertúlies i conferències, i a partir del 1927 l'Associació va publicar un butlletí quinzenal anomenat «Fulles Musicals». Tot plegat, un símptoma de la vitalitat cultural de l'època, i un tresor per a la historiografia musical.

### Programació eclèctica

A part dels grans compositors europeus del moment que ja hem esmentat abans, l'Associació va portar a Barcelona il·lustrats intèrprets com Edouard Risler, Wanda Landowska, Ricard Viñes, Maria Freund o el Trio Casals-Thibaud-Cortot; es van programar integrals inèdites a casa nostra, com la dels *Quartets de corda* i les *Sonates per a violoncel i piano* de Beethoven, o la dels *Trios* de Schumann i del mateix Beethoven; es van fer monogràfics dedicats a grans compositors del passat (Chopin, Schubert amb motiu del centenari de la mort, o Mozart en una època en què la seva música no s'escoltava gairebé mai), primeres audicions d'obres significatives com *Pierrot Lunaire* i *Nit transfigurada* de Schönberg, *Simfonia dels salms* i *L'ocell de foc* d'Stravinsky, o *El amor brujo*, *El retablo de Maese Pedro* i *El sombrero de tres picos*

de Manuel de Falla, però també estrenes absolutes com la del *Concerto per a clave* del mateix Falla. Els creadors catalans hi tenien una presència destacada, i eren objecte de sessions monogràfiques i homenatges (Granados, Garreta, Pahissa, Gerhard...): va ser Música da Camera qui va acollir el concert fundacional del grup Compositors Independents de Catalunya, format per Blacafort, Toldrà, Mompou, Gerhard, Joan Gibert Camins, Ricard Lamote de Grignon, Baltasar Samper i Agustí Grau.

També hi van sonar obres colossals, com la *Novena Simfonia* o la *Missa Solemnis* de Beethoven interpretades per l'Orfeó Català i l'Orquestra Pau Casals, però no hi faltaven les apostes arriscades o alternatives (segons el criteri de l'època) amb recitals de clavicèmbal, concerts de música barroca (va venir a la ciutat el Conjunt de Música Antiga de Munic), òperes de cambra, espirituals negres amb el Fisk Jubilee Singers, o sessions de música avantguardista (amb obres de Webern, Schönberg, Berg i Krenek, i amb motiu del Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània). L'últim concert de l'Associació Música da Camera va tenir lloc el 25 de juny de 1936, i en aquests vint-i-tres anys d'existència se'n van fer gairebé 350. Una programació formidable, diversa i innovadora que tindrem ocasió de repassar més exhaustivament i detallada en els propers capítols. ♦

# Claudi Martí

## IMPULSOR DE LA NOVA CANÇÓ I LA 'WORLD MUSIC' A TRAVÉS DEL DISC

PER ANA MARÍA DÁVILA

*"En Claudi Martí va ser l'home que va donar cara i ulls a la indústria del disc en català i la va convertir en una veritable indústria. I també va ser l'home que va obrir la porta perquè la world music i el jazz europeu modern entressin a Espanya."* Així valora un conegut periodista i crític musical de Barcelona la trajectòria professional d'un home afable i discret, desconegut del públic, però que va omplir les lleixes dels aficionats a la música durant gairebé quatre dècades.

Director, durant més de 15 anys, d'aquella gran trinxera de la música catalana que va ser l'editorial Edigsa, posteriorment va dirigir les delegacions espanyoles d'Harmonia Mundi i Auvidis Iberica i, durant un curt període, també la de la multinacional CBS a Barcelona.

Curiosament, però, el destí professional inicial de Claudi Martí no havia de ser ni la música ni els discos. *"Jo era advocat en exercici, fins que a finals del 1964, em van venir a buscar perquè representés públicament Edigsa. Poc després vaig començar a compartir-ne la direcció amb Josep Maria Macip i ja, l'any següent, m'hi vaig quedar tot sol al capdavant"*, recorda Claudi Martí.

El que va passar durant aquell període ja forma part de la història. Edigsa (Editorial General Sociedad Anònima) va ser el lloc on tota una generació de joves músics catalans van trobar el lloc on poder donar a conèixer el seu treball. Començant pels Setze Jutges, tota la Nova Cançó enregistra la seva veu a l'emparedat d'aquest segell. Raimon, Joan Manuel Serrat, La Trinca, Ovidi Montllor i Marina Rossell van ser només alguns dels noms d'una editorial que també va prestar atenció a la poesia, la música clàssica i tradicional i la música infantil. *"Jo no vaig ser l'únic responsable de tot allò, perquè totes les decisions artístiques es prenen per consens. Cada dia ens reuníem i discutíem el que s'havia de fer, s'audaven les cintes que arribaven i*



*es prenen les decisions editorials."*, argumenta l'editor.

Com fos, la tasca d'Edigsa va anar molt més enllà de l'activitat discogràfica normal. Eren anys de repressió franquista i la censura encara era un fet quotidià. *"La sensació que teníem era la d'estar omplint un buit"*, diu Martí. *"Nosaltres teníem la responsabilitat de donar a conèixer aquest moviment, malgrat que no podíem publicar tot el que ens arribava. Els problemes eren enormes."*

Potser pel mateix, Claudi Martí recorda aquell període amb especial estimació. *"Van ser els anys més importants i creatius de la meua vida. Vaig viure tot això entre els 30 i els 45 anys i les dificultats no m'inquietaven gaire perquè feia una tasca per la qual valia la pena lluitar"*, diu l'editor, que des d'un punt de vista artístic assegura sentir-se *"molt orgullós d'haver lluitat per tenir una amplitud de totes les branques culturals que ens afectaven, des de la música clàssica a la contemporània, i d'haver ajudat perquè gent com Raimon, Serrat o La Trinca, arribessin allà on van arribar"*.

El 1980 Edigsa va emprendre un nou rumb empresarial i Claudi Martí abandonà la companyia. Encara tenia per davant, però, nous reptes professionals. Durant un temps portà la delegació de CBS a Barce-

lona i després tornà a exercir l'advocacia, fins que una carta capgirà novament els seus plans. *"Em va escriure el president d'Harmonia Mundi, un segell que jo havia introduït a Espanya quan era a Edigsa, dient-me que volia obrir la filial espanyola de la companyia si jo acceptava ser-ne el director. Vaig dir que sí i m'hi vaig estar cinc anys."* En la seva nova comesa, Claudi Martí es va centrar en la música clàssica, *"molt més complicada, perquè en aquell moment una editorial dedicada només a això a Espanya tenia moltes dificultats. A més, totes les decisions es prenen a París, o sigui que no era fàcil tirar endavant produccions. Malgrat tot vam tenir molts encerts i vam fer coses interessants"*, diu.

Posteriorment, Martí va crear també la filial espanyola d'un altre segell francès, Auvidis, que va dirigir durant cinc anys més i que va marcar el final de la seva vida professional. *"Allà sí que vam fer coses: discos de sarsuela, amb Plácido Domingo, María Bayo, Kraus, Ros Marbà, amb les orquestres de la Corunya i Tenerife... Vam fer moltes produccions molt interessants."*

Satisfet per haver tingut *"una vida plena de coses bones"*, Claudi Martí declina atribuir-se mèrits per haver donat a conèixer nous gèneres i corrents musicals a Espanya, a través de la distribució de segells com Le Chant du Monde, Ocora, Kayros o ECM, durant el període d'Edigsa i també d'Harmonia Mundi. *"En aquest sentit, no m'en sento protagonista ni molt menys. Això es va començar a fer perquè a Edigsa érem conscients que havíem de donar suport a gent que estava limitada en aquest país, però si al final tot això es va difondre va ser per un fet natural. Distribuir aquells discos era una qüestió de responsabilitat i també una gran satisfacció"*, diu l'home que presentà a Espanya Nusrat Fateh Ali Khan, Om Kalsoum, Ravi Shankar i Daniel Viglietti. ♦

# Émile Nelligan

PER MIQUEL PUJADÓ

Poeta quebequès, de Montreal, on va néixer, viure i morir, Émile Nelligan (1879-1941) és un clar seguidor del simbolisme i fou influenciat per autors com Verlaine, Poe, Rimbaud i Baudelaire. Mal estudiant, és educat més per la seva mare que no pas pels professors, i als 16 anys publica el seu primer poema, signat amb pseudònim, al diari «Le Samedi». Amant de la vida bohèmia, serà al·lèrgic al treball –malgrat els reiterats intents del seu pare de fer-lo anar pel “bon camí”– i decidirà consagrar la seva vida al conreu de la poesia, però el 1899 li és diagnosticat un brot psicòtic greu del qual mai no es refarà i que li impedirà enllestir la seva primera obra poètica, que s’hau-

ria hagut de titular *El recital dels àngels*. Internat el mateix any pels seus pares en un asil dels Germans de la Caritat, hi viurà fins a la seva mort. L’any 1903 apareix un recull dels seus poemes que el dona a conèixer al Quebec, així com a França i a Bèlgica, però serà pòstumament que el públic s’interessarà de debò per la seva obra. Traduït a l’anglès per F. Widdows (1961) i Fred Cogswell (1983), actualment és considerat un dels principals poetes quebequesos de tots els temps. Com veureu, en llegir el poema que hem triat, la música és un dels seus temes preferits i, de fet, molts compositors han convertit en cançons els seus poemes al llarg de les darreres dècades. ♦



Col·lecció Paul Wyczynski.

## POUR IGNACE PADEREWSKI

Maître, quand j’entendis, de par tes doigts magiques,  
Vibrer ce grand Nocturne, à des bruits d’or pareil ;  
Quand j’entendis, en un sonore et pur éveil,  
Monter sa voix, parfum des astrales musiques ;

Je crus que, revivant ses rythmes séraphiques  
Sous l’éclat merveilleux de quelque bleu soleil,  
En toi, ressuscité du funèbre sommeil,  
Passait le grand vol blanc du Cygne des pthisiques.

Car tu sus ranimer son puissant piano,  
Et ton âme à la sienne en un mystique anneau  
S’enchaîne étrangement par des causes secrètes.

Sois fier, Paderewski, du prestige divin  
Que le ciel te donna, pour que chez les poètes  
Tu fisses frissonner l’âme du grand Chopin!

## PER A IGNACY PADEREWSKI

Mestre, quan vaig sentir, gràcies als teus dits màgics,  
vibrar aquest gran Nocturn, semblant a sorolls daurats;  
quan vaig sentir, en un sonor i pur despertar  
alçar-se la seva veu, perfum de les músiques astrals,

vaig creure que, revivint els seus ritmes seràfics  
sota l’esclat meravellós d’algun sol blau,  
en tu, ressuscitat del son fúnebre,  
passava el gran vol blanc del Cigne dels tísics.

Car vas saber reanimar el seu poderós piano,  
i la teva ànima a la seva, en un místic anell,  
s’encadena estranyament per causes secretes.

Estigues orgullós, Paderewski, del prestigi diví  
que el cel et va donar, per tal que en l’interior dels poetes  
fessis tremolar l’ànima del gran Chopin!

# Els poders del cant

PER JORDI CORNUDELLA

**H**aver cantat assíduament en una coral durant la infantesa té una transcendència formidable. Suposo que tothom que n'ha fet l'experiència hi deu estar d'acord. Aprofitant que l'any passat es va celebrar el cinquantenari de la coral on vaig cantar mentre vaig tenir la veu blanca, avui voldria parlar d'això: dels poders del cant coral quan encara tens l'edat d'aprendre-ho tot.

D'entrada, anar a L'Esquix era la rutina dels dissabtes al matí, i que hi hagi rutines, a qualsevol edat, sol ser bona cosa. Baixàvem al barri barceloní de Ciutat Vella, al local que el Cercle Artístic de Sant Lluc tenia aleshores al carrer del Pi, que era la seu de la Coral Sant Jordi i de les seves seccions. Allà passàvem un parell d'hores assajant, que vol dir provant de cantar i provant de fer-ho bé i provant de fer-ho junts tota la canalla que ens hi aplegàvem. A més de companys de coral, alguns érem també companys d'escola (i altres érem coneguts de família), però la majoria érem perfectes desconeguts fora d'aquell recinte. El que ens unia era el que ens portava allà: el cant. Cantàvem sota la direcció de Maria Martorell, Montserrat Solanic, Maria Dolors Bonal o Maria Teresa Giménez. Les dues primeres per mi eren la tia Maria i la tia Montserrat (cosa dels parentius), però si no haguéssim tingut cap vincle familiar totes dues haurien sigut igualment importants en la meua formació. Tant com ho van ser la Dolors Bonal i la Teresa Giménez. No hi ha cap mestra d'aquells anys de qui guardi una memòria més viva.

Parlo de mestres perquè aquelles quatre dones, a més de fer de directores, ara em sembla evidentíssim que també, i potser sobretot, feien de mestres. Per

descomptat, ens instruïen en l'exercici del cant, però alhora ens ensenyaven i ens educaven; de fet, potser era la música mateixa, a través d'elles, qui ens instruïa i ensenyava i educava. Qui més qui menys, si més no en el meu record, tots nosaltres ens ho passàvem bé, de vegades en graus extraordinaris: diria que sobretot als concerts, i molt especialment a les trobades multitudinàries de corals infantils, on vivíem amb més plenitud que mai el sentiment que dona afegir la teua veu a milers de veus més, que és alhora un sentiment de potència i de pertinença, és a dir, d'ultrapassament d'un mateix per participació en el col·lectiu. I tots nosaltres, també, hi apreníem. Hi apreníem molt. Començant, segurament, per una cosa tan senzilla però tan fonamental com aquesta: que, ni que siguis una criatura, no tot el que compta t'ho ensenyen a l'escola.

Deia que a la coral ens ensenyaven i ens educaven, a més d'instruir-nos. Ens ensenyaven hàbits i ens educaven en valors. D'una banda, els hàbits: sense disciplina, sense esforç individual i col·lectiu, sense atenció a tu mateix i als altres cantaires i a qui us dirigeix, és impossible cantar -fer música- en grup. D'altra banda, els valors: n'hi ha una pila -la responsabilitat, el respecte, la cooperació, la solidaritat entre les veus, etcètera- que van indissolublement lligats al cant coral. Naturalment, més enllà dels hàbits i els valors, encara és més clar que ens instruïen fornint-nos competències, perquè posaven en nosaltres els fonaments de la pràctica musical. Poc o molt treballàvem l'afinació, el ritme, les dinàmiques, el fraseig, l'harmonia o el contrapunt, i tastàvem les beceroles del solfeig.

Però, més que hàbits, valors i competències específics, encara trobo més

important el que aconseguïen a través de tot això. Feien germinar dins de cadascun de nosaltres la llavor de la sensibilitat musical i ens donaven les eines perquè més endavant la féssim créixer per on volguéssim. D'aquestes eines, si me'n féssiu escollir una, diria que la més essencial és la memòria. Aprendre un repertori ampli de cançons de tota mena i procedència no és colleccionar una sèrie de tonades com més llarga millor. És molt més que això. Perquè la música és un art de la memòria: de la memòria exacta, la memòria que no confon sinó que destria i matisa. Cultivar la memòria, entrenar-la, refinar-la, és l'única manera que no s'estronqui la font de guanys inesgotables que és la música.

I és clar: la memòria no és una eina que concerneixi únicament la música. Les cançons que cantàvem, a més de melodia, tenien lletra, i aquesta lletra moltes vegades eren versos de poetes com Guerau de Liost, Josep Carner, J. V. Foix o Josep Maria de Sagarra. Un dels primers poemes que recordo haver après devia ser la *Cançó de la tempestat* de Sagarra, que molts cantàvem sense entendre gaire què volia dir cada paraula ("Gotellada a l'empedrat, / horitzó llampeguejat..."). Sentir per dins l'emoció del cant ens ajudava a conferir sentit als versos i a allotjar-los per sempre més a la memòria, que és on els versos, com la música, volen anar a establir-se des del moment que neixen.

I és que la poesia, germana de la música, també és filla de la memòria. He trigat molts anys a descobrir que això, sense ser-ne conscient, també ho vaig aprendre de petit, cantant en una coral. ♦

# El cinema va al Liceu (I)

## ARNAU BATALLER I 'POLSERES VERMELLES'

PER JOSEP LLUÍS I FALCÓ

El passat 14 de novembre, el compositor Arnau Bataller (Alzira, València, 1977) va fer el primer dels enregistraments de la banda sonora de la segona temporada de la sèrie de televisió *Polseres vermelles* (Pau Freixas, 2012), amb la Gran Orquestra del Liceu, a la sala d'assaig. No era el primer cop que Bataller enregistrava una banda sonora amb aquesta formació, car a finals de juny (el 26 i el 28), hi havia enregistrat la de *La Hermandad* (Julio Martí, 2012). Llavors va disposar d'una orquestra de seixanta músics i dos cors, un de masculí i un altre d'infantil; mentre que per a aquest enregistrament –al qual vàrem poder assistir, juntament amb els creadors de la sèrie: Pau Freixas i Albert Espinosa– només hi era present la corda. Bataller ens n'argumentava els motius: “No feien falta metalls ni fusta, pel tipus de música que ara es necessitava. Si la primera temporada tenia alguns moments dramàtics, aquesta és un no parar. No obstant això, la música (amb alguna excepció) no està feta per a escenes concretes, sinó per a situacions que es poden donar. Seria molt difícil fer-ho tot a mida, i estaríem mesos muntant sobre la imatge, que és una feina que aquí no faig jo, sinó en Bernat Vilaplana, que és el muntador musical.”

Val a dir que tot i que Arnau Bataller ha estat el primer compositor que ha tingut l'Orquestra del Liceu per enregistra una banda sonora original, no ha estat el primer cop que l'orquestra participava interpretant la música per a un audiovisual, per bé que en les ocasions anteriors es va tractar de música del repertori clàssic, i no de música feta expressament, com la de Bataller. El primer cop va ser el 1951, quan l'orquestra va participar en el film *Parsifal* (Daniel Mangrané, Carlos Serrano de Osma) sota la direcció musical de Ricard Lamote de



Grignon; i el segon, el 1966, quan l'orquestra i el cos de ball van intervenir en *El fantástico mundo del Dr. Coppélius*, una versió del ballet *Coppélia* de Leo Delibes, dirigida per Ted Kneeland. Ja en parlarem en una altra ocasió...

Des de llavors, i fins avui, cap altra productora ni compositor no s'havia interessat per aprofitar l'experiència d'aquests músics per a una banda sonora. Ni el mateix Arnau Bataller –professor de composició per a l'audiovisual de l'ESMUC, i compositor d'altres obres audiovisuals com *La herencia Valdemar* (2010), *Herois* (2010), *La herencia Valdemar II: la sombra prohibida* (2011), *Lo mejor de Eva* (2011), o la sèrie *Ermessenda* (2011), que li va valer el premi a la millor banda sonora per a televisió de l'International Film Music Critics Association Award el 2012–, hi havia pensat fins aquest estiu. Però el seu tècnic de so, Marc Blanes, que ja havia treballat amb l'orquestra, li va fer saber que hi estaven interessats, a fer música

de cinema. Per tant, estaven condemnats a entendre's, malgrat algunes dificultats que el mateix compositor ens exposava: “*Un dels principals problemes ha estat quadrar l'agenda de l'orquestra, que és molt atapeïda, amb la de la productora: l'orquestra tenia una única data lliure en dos mesos; i l'altre és el problema tècnic, perquè s'havia de portar tot, ja que el Liceu no té equipament propi per fer enregistraments.*” L'esforç, però, val la pena, segons el que manifesta novament el compositor: “*Musicalment he notat diferències amb altres orquestres: els músics del Liceu estan acostumats a tocar junts, i no van canviant com passa en algunes orquestres d'estudi, que al matí pots tenir uns músics i a la tarda uns altres. Ells ja saben com equilibrar-se a ells mateixos i no s'ha de fer un treball posterior. Hi ha una complicitat que juga a favor del resultat i, fins i tot, a l'hora d'enregistrar els vàrem respectar la seva disposició habitual. I ara per ara per a ells és una novetat, i els fa il·lusió. Té una màgia especial, i es nota també en la seva actitud. S'impliquen molt. I a nivell econòmic compensa i no surt pas més car que enregistrar fora, i és més còmode. I la millora en qualitat musical és innegable.*”

Hauem d'estar atents a aquesta segona temporada de *Polseres vermelles*, per a la qual Arnau Bataller ha fet una trentena de blocs musicals, que poden durar (minut amunt, minut avall) uns cinquanta minuts, sovint eclipsats per les cançons, “*que no he compost jo*”, remarca el compositor valencià, que romanen més fàcilment a la memòria de l'espectador.

Però la relació del Liceu amb el cinema no s'acaba aquí, com us explicarem en un proper article. Promès! ♦



# Òpera i filosofia

UNA REFLEXIÓ A PARTIR DE L'ESTRENA DE 'BABYLON' DE JÖRG WIDMANN

PER MÒNICA PAGES I SANTACANA

L'estrena el 27 d'octubre passat a Munic de l'òpera *Babylon*, obra del compositor Jörg Widmann amb llibret del filòsof Peter Sloterdijk, ha posat damunt l'escenari la unió entre l'art i el pensament. Una unió que no és nova, però que en aquest cas és del tot evident i intencionada. Sloterdijk, filòsof i assagista alemany i professor d'estètica i de filosofia a l'Escola d'Art i Disseny a Karlsruhe, irromp en la creació operística amb un text que ens trasllada 2.500 anys enrere, a la civilització babilònica que trobem als textos bíblics i que ens remet a les arrels més profundes de l'esdevenir d'Occident. Darrere d'un argument amorós típicament operístic, entre la deessa Innana i el mortal Tammu –com el de Tristany i Isolda o el de Tamino i Pamina–, Sloterdijk confecciona per primera vegada un text dramàtic amb el seu pensament. Un pensament que empra termes com el “neofatalisme”, com una nova religió que té com a catedrals els estadis de futbol i els programes porqueria de la televisió. El prestigi intel·lectual d'aquest filòsof alemany ha arribat fins a aquest mitjà de comunicació amb el seu programa *El quartet filosòfic* a la ZDF, i ha donat la volta al món amb obres cabdals com *Crítica de la raó cínica* (1983; Siruela, 2003).

En aquesta nova *Babylon* en forma d'òpera que va estar dirigida musicalment per Kent Nagano i dramàticament per Carlus Padrissa de La Fura dels Baus, Sloterdijk utilitza les referències a la perversi-

tat del món decadent, al càstig diví amb el diluvi universal, i al sacrifici humà redemptor com a metàfora dels nostres temps, de la nostra societat, i ho fa amb paraules de consciència i alhora també d'esperança. Com Orfeu, Innana rescata Tammu de la mort i el fa ascendir a la vida sense deixar de mirar-lo als ulls, a l'inrevés que en l'òpera de Monteverdi. Una mirada permanent envers l'altre que l'hem de mantenir, perquè, segons Sloterdijk, quan la perdem és quan caiem en la mort.

El fet que un filòsof pugui transmetre el seu pensament en forma de drama musical, d'òpera, contribueix a la construcció d'un nou horitzó racional, de la mateixa manera que en aquesta òpera s'esfondren i es reconstrueixen murs culturals, símbol del destí inherent a la naturalesa humana. Llibretistes que han fet història com Lorenzo Da Ponte, Arrigo Boito o Hugo von Hoffmansthal no corresponen a aquest perfil actual que ens planteja Peter Sloterdijk, de pensador filosòfic, mestre en l'especulació abstracta, però també queden emmarcats en un corrent ètic i estètic que respon al marc filosòfic en què es creaven òperes com *Don Giovanni*, *Otello* o *Ariadne auf Naxos*. La filosofia i la música s'han donat la mà, potser sense saber-ho. L'òpera ha estat una forma d'expressió estètica d'una ètica històrica de pensament que ha volgut sacsejar les consciències de la societat i marcar nous escenaris, mai millor dit, per a la raó. L'òpera parla a través dels

sentiments, però ho fa des del llenguatge, des del verb, des del mateix pensament que s'amplifica a través de l'expressió musical de la veu, que no pot deixar de ser emocional. La racionalitat sembla renyida amb el llenguatge musical, però és justament per aquesta raó que adquireix més força, més impacte, més efecte en el receptor públic que escolta òpera. Wagner en va ser el més conscient i conseqüent i per això va preferir ser l'autor dels llibrets de les seves òperes i controlar el discurs, la idea filosòfica que s'expressa a través de la seva música.

Els compositors d'òpera, generalment, han preferit més els poetes com a llibretistes que no pas els filòsofs. Segurament per l'afinitat que tenen en la rítmica de les paraules, en la melodia de les frases, en la sonoritat del llenguatge i de la força poètica, també en el camp emocional. Sloterdijk, en tant que filòsof, va més enllà de la funció argumental per introduir conceptes i reflexions que aporten una dimensió més intel·lectual que no literària a la creació operística. Una dimensió més abstracta i, per tant, més profunda. “*On vagis, allí també aniré. On siguis, jo també hi seré. La teva gent és la meua. El teu déu és el meu. I on moris, jo també moriré. El teu patiment és el meu. La teua veritat és la meua*”, diu Innana a Tammu. Tota una declaració d'amor que va més enllà de la identificació individual i que podria ser una declaració de principis universals d'aquesta ètica de la globalització en què vivim. ♦

# La gran fuga

PER RAFAEL ARGULLOL

La primera vegada que vaig escoltar aquesta música singular, monstruosa i sublim al mateix temps, va ser a la ràdio del cotxe, fa molts anys, i en vaig quedar completament subjugat. Al llarg de bastants quilòmetres en vaig esperar la finalització i que un locutor m'informés dels noms de la peça i de l'autor. Però vaig entrar en un túnel, on es perdia la sintonia, i la peça va continuar desconeguda, i l'autor, ignorat. Sols un decenni després vaig tenir l'oportunitat d'identificar aquella música: era *La gran fuga* de Beethoven, escoltada, en aquesta ocasió, a la sala de concerts. El programa de mà informava amb un cert detall de les circumstàncies d'elaboració de l'obra. Vaig constatar que inicialment *La gran fuga* era el moviment final del *Quartet de corda, opus 130* del compositor de Bonn, escrita els últims anys de la seva vida; i que, amb posterioritat, a causa de l'entitat pròpia d'aquest moviment, es va catalogar separada com a opus 133. L'explicació s'estenia sobre algunes contingències; la més evident era l'estat físic de Beethoven, presidit per la sordesa total i que ja havia marcat decisivament la *Novena Simfonia*. També era important –segons el redactor– que molts dels jocs tonals heterodoxos copsats en *La gran fuga* eren, possiblement, errors de transcripció del copista. No obstant això, no es posava en dubte la complexitat tècnica i la genialitat de l'obra.

Però per a mi, més enllà de les explicacions erudites, *La gran fuga* ja va quedar per sempre associada a un viatge amb cotxe i a la impossibilitat d'identificar l'autor per culpa d'un túnel. El so caòtic i dionisiac de la fuga beethoveniana m'acompanyava més enllà de les seves determinacions estructurals. Crec que poques músiques han exercit sobre mi una suggestió tan forta que, d'una manera completament subjectiva, tinc associades al viatge i potser, també, a la fugida.

Probablement per això vaig utilitzar *La gran fuga* de Beethoven com una mena de sintonia de fons que retornava contínuament sobre els protagonistes, dos amics que van cap a l'inconegut, de la meua novel·la *Desciende, río invisible*. Tot el text està penetrat per aquesta música i mai no se m'ha fet tan evident, com quan vaig escriure aquest llibre, el fonament musical de tota literatura. A partir d'aquesta conclusió, quan des de l'actualitat repasso la meua bibliografia m'adono de la multitud de referències musicals que condueixen la construcció textual. Habitualment una referència plural a diverses melodies. Però aquella novel·la, en què es decideix el destí d'una amistat a través d'un viatge, està clarament i obsessivament marcada per una sola obra, i aquesta és *La gran fuga*. ♦



Il·lustració: Carme Peris

# Sebastián García Ferro

## Fèrria subtileza en 'crescendo'

PER JOAQUIM NOGUERO

En *Totdansa 2012*, Sebastián García Ferro va coreografiar 250 adolescents al Mercat de les Flors, i sembla que el 2013 repetirà aquest mateix tipus de treball formatiu amb més de 500 nois i noies, que així esdevindran protagonistes de dansa comunitària. ¿És casual que el músic i coreògraf també col·labori amb l'Orquestra't, el programa educatiu de L'Auditori? Si fem un cop d'ull a la seva trajectòria, veurem que n'ha d'estar convençut, del paper formador que té tot contacte primerenc amb les arts. A casa seva de Buenos Aires s'escoltava molta música. I això sol ja va fer que als 8 anys volgués formar una banda amb els companys d'escola. *"Ens vam repartir els instruments a l'atzar i després cada un va mirar que l'hi comprassin. A mi m'havien assignat els teclats, així que a casa demano un sintetitzador l'any 1979-1980, quan valien una fortuna! No em van enviar a la porra, però es va organitzar una reunió familiar (vi-víem assembleàriament, els pares eren així, es discutia qualsevol cosa amb els germans petits i tot), i a la reunió es va decidir que, perquè l'instrument no fos una joguina, si volia el sintetitzador havia d'estudiar piano. Em volia morir! Als companys, els havien comprat l'instrument sense complicacions, mentre que a mi em posaven deures."*

Com que en lloc dels teclats li compren el piano, la contribució al grup passa a ser minsa. Com el trasllada? Així comença tot, amb el rigor reconduint l'empenta del noi. Perquè en paral·lel feia molta activitat. Practicava arts marcial o, ja adolescent, es posa de ple en el *break dance*. Al final guanya la música, perquè en una pirueta al carrer es fractura el canell i es concentra a estudiar. Després de nou anys de piano i de música clàssica amb classes particulars, al Conservatori es passa al baix elèctric i a tècnica vocal, i es treu els sis anys de carrera en dos. La teoria la tenia ben assimilada, i la base pedagògica de l'escola recolzava en el mètode de Berkeley, un sistema nord-americà d'improvisació per a jazz, cosa que no fa estrany el seu gust posterior per improvisar. Als 17-18 anys es compra el primer sintetitzador i entra en grups. Ja treballa com a músic professional als 19. A l'Argentina toca en un parell de bandes: a Rivendel, de rock progressiu, s'ocupa del baix elèctric; i a Kin Krisis ("crisis familiar") se situa als teclats i toquen *cross over*,

una música més densa i pesada, amb xous de *hard rock*, posades en escena i *performers*. Amb l'un i l'altre grup giren força, però amb el segon graven un parell de discos i fins i tot fan de teloners de grups argentins importants. El 1992-1993 comença a compondre per a altra gent, i quan el 1997 s'integra com a ballarí en una companyia de dansa argentina (El Resbalón) se li demana també que compngui just quan s'havia comprat el primer ordinador (des de petit que jugava amb la tecnologia: tenia cintes obertes, feia petits bucles, usava cintes d'un quart de les que es feien servir en la música concreta, amb dues velocitats, i a ell li agradava jugar introduint-hi sons com en un sàmler d'avui però artesanal, amb cinta). Aquest va ser el seu bagatge fins a l'any 2000. Molta, molta música, al costat de la dansa que el cos li demanava en consonància amb la marxa i el ritme frenètics que sempre li ha exigut el cap. Molts interessos dins les arts. L'aventura europea va començar a partir d'aleshores.

### Músic i coreògraf a Barcelona

Sebastián García Ferro és un exemple més de la importància de les successives llesves de gent de fora per a la salut i el bon desenvolupament de la dansa d'autor catalana. Una part substancial de la nostra dansa s'alimenta de creadors d'altres indrets. I val a dir que qui salta de continent sol tenir prou reserva d'energia per aportar empenta als col·lectius amb què es relaciona, a més d'insuflar-hi bagatges nous i de contaminar-los en el bon sentit, és a dir, d'impregnar-los i contagiar-los d'altres maneres de mirar i d'entendre les coses. Avui les possibilitats s'han multiplicat. Si el compositor s'hagués hagut de dur a coll totes les seves eines des de l'Argentina, si li calgués treballar en directe amb la gent de confiança, no s'hauria pogut moure tant i compondria menys. Però ara mateix treballa a Barcelona, acaba d'estrenar una posada en escena dins el programa formatiu de L'Auditori, prepara una nova composició pròpia de dansa i música a Àustria, a estones fins i tot amb converses per Skype, i la persona que li fa la postproducció d'algunes de les peces musicals s'està a la capital argentina. Totes aquestes passes sumen les influències de cada territori (geogràfic, creatiu,

mental). Així que l'ordinador li bull de la molta feina present, però també de la memòria que conté del passat, amb eines impensables o costosíssimes fa tan sols una dècada.

Nascut a l'Argentina el 1971, i format en el remolí de la vida bulliciosa de Buenos Aires (*"és una capital on es fan moltes coses: hi ha una moguda artística molt rica. Sempre amb pocs diners, cal dir-ho, però la gent es mou dins un aiguabarreig constant de persones i estils"*), Sebastián García Ferro comença a viatjar a Europa l'any 2000, i després de set anades i vingudes s'instal·la a Barcelona el 2005. Avui porta prop de vuit anys a la ciutat, i viu al Raval, l'indret més similar a l'espai d'intercanvi cultural i de nomadisme vivísim en què sempre procura estar instal·lat. És home de mil curiositats. Director d'escena, coreògraf i músic de la seva pròpia companyia de dansa des del 1999 (per a la qual ha creat setze peces) i col·laborador també com a coreògraf i com a músic de la companyia catalana Sr. Serrano, entre d'altres, treballa a més com a creador independent amb *partenaires* tan variats com l'Orquestra Simfònica de Barcelona o la Compañía Nacional de Danza Contemporànea de Argentina. Des de fa quatre anys també és director del BIDE (Barcelona International Dance Exchange), així que no para. Com a músic, és fertíllíssim. En persona es nota que pensa tan ràpid com xerra, de la mateixa manera que és clar que parla com compon; ho fa de manera connectada, fluida, magmàtica i viva, amb l'afegit de molta memòria de fons, ressons amb què empelta tot el que crea al tronc robust de tradicions diverses: la clàssica, la de la improvisació i el jazz, la del rock progressiu i el *hard rock*, la de la música per al cinema, la de l'escena... La seva música és com ell. Inquieta, sona amb la mateixa varietat, instal·lada tothora en el moviment. No debades, García Ferro és internacional en les tècniques, clàssic en els sabers, modern en la mirada, postmodern en la multiplicació calidoscòpica de tècniques i d'eines, però tan tradicional com faci falta en les arrels, si això li serveix per caracteritzar les creacions. El cosmopolitisme ben entès és local... de moltes localitats.

La seva signatura musical hem de buscar-la en tres direccions reconegudes per ell mateix: 1) la sonoritat espacial (li encanta treballar amb *foleys*, per dir-ho com en el cinema), 2) concebre gairebé sempre les peces en *crescendo* (com a músic cerca la complicitat de l'espectador, *"ja se l'ha torturat prou vegades"*) i 3) mirar de posar-hi un element autòcton relacionat amb quan i on es va estrenar la composició o amb la procedència dels intèrprets. El primer punt, el de la sonoritat espacial, té a veure amb el fet de concebre la música de forma relacionada però independent: ell no vol que es limiti a il·lustrar o acompanyar la coreografia, la música ha de tenir una responsabilitat dramàtica equivalent a la del moviment i la posada en escena. *"Per això m'interessa tant Carles Santos: en el seu treball veus com tot sorgeix de la música, fins i tot estrictament del piano, i com és des d'aquí que es disparen després la resta d'elements, fusionats dins posades en escena impressionants. És un mestre radical, absolut."* El músic argentí se'n riu una mica, del que ampullosament es designa a vegades com a "disseny sonor" o "espai sonor", però és veritat que en les seves peces li interessa molt sumar-hi tres capes: el que en l'argot s'anomena "música incidental", que és la banda sonora pròpiament dita i busca impregnacions anímiques; en segon lloc, crear una idea d'espai gràcies a la interrelació d'aquesta capa amb la següent; i com a tercer recurs avui han pres molt de protagonisme dins el seu procés de treball els *foleys*, és a dir, els sons pregravats que recreen i estilitzen imatges quotidianes, com ara el frec d'una peça de roba, passes que s'acosten o s'allunyen, etc. Realisme musical? En absolut: l'hiperrealisme és un excés de la forma. Aquest recurs no en

té res, de realista. És pura creació, tot ho acrieix com posat sota un microscopi d'amplificació sonora i els resultats són d'una qualitat *real* inexistent, pura música sense notes, multiplicació de timbres afegibles com a recurs... Per a aquesta tercera capa, a García Ferro li agrada molt recórrer al treball amb micròfons, gràcies a la residència com a músic que des del 2007 té de la Fundació Phonos de la Universitat Pompeu Fabra. Als estudis de la Fundació Phonos, amb so *surround 5.1* d'efecte 3D, el compositor hi grava l'acabat de molts treballs en condicions tècniques excel·lents. Així, *"a l'última obra, Behind the endings, vam anar un dia a l'estudi amb plàstics de diferents gramatges per tal de gravar tants sons com poguéssim extreure'n: frecs, passos, percussions, estrips..."* Després els faig servir dins la composició per donar una idea d'espai i obtenir-ne ecos visuals i no sols musicals, quan barrejo amb la música aquest so real (que de fet és irreal). M'agrada jugar amb les tres capes: música incidental, foleys i la suggerència espacial de realitat que generen". Per a una peça titulada *Historias de cama*, en què la noia protagonista usava moltes sabates, va gravar sons amb diferents menes de calçat (sabates de flamenc, de taló, de claqué, esportives, etc.) perquè el que passava a escena tingués lloc paral·lelament en l'esfera sonora i atorgar més pes a la composició musical.

Es tracta d'omplir de continguts la música, treballar amb sonoritats de tota mena, crear diferents plans, i aconseguir una certa aparença de tridimensionalitat acústica. A part, el músic busca que el resultat sigui amical, que sedueixi i arrossegui l'oient amb *crescendi* sonors que hi fan d'ham. I troba també que una manera de personalitzar les composicions és marcar-les amb empremtes del lloc on són fetes o dels espais originaris dels intèrprets. Pot ser subtil: un ritme, unes notes, una tonada... Però fixar-se límits, marcar exigències de creació, serveix de punt de partida, és un marc per a la llibertat, una finestra a paisatges més amplis. Per exemple: en una peça del 2012 estrenada a L'Estruch, *Colapsar*, aprofitava que l'equip era tot argentí per tal de concebre, amb música electrònica molt potent, la rítmica de dues escenes amb el dotze per vuit del malambo, una percussió que se sol executar amb botes altes i *boleadoras*. Altres vegades, el recurs passa per la tria d'un instrument folklòric: escollir una determinada flauta japonesa perquè ho és una intèrpret o adoptar una base rítmica de danses esclaves si el ballarí és eslovac. L'opció permet relectures dels instruments més obvis, gràcies a col·locar-los en contextos nous amb aquest aiguabarreig d'influències internacionals.

Aquest any, el creador ha assumit sis produccions, quatre amb composicions musicals seves que representen quatre hores de so. Això sense comptar les col·laboracions particulars. És una pencaïda impressionant. Feina que roman, ja que bona part d'aquestes obres mantenen després una certa independència de les creacions per a les quals van ser pensades. Composicions musicals per a una posada en escena, les hi demanen d'altres. Fins i tot hi ha gent que les vol per a classe. Així que, com ell diu rient, *"per ballar serveixen, això segur"*. Segurament, de la dansa n'ha importat la vitalitat, la idea de present continu, d'immediatesa, i una amplitud en la mirada que, de fet, ja havia adquirit quan s'havia passat del protagonisme del piano al segon pla del baix elèctric. *"Primer que res sóc músic"*, diu. Per això en la dansa li costa tant de recordar els passos concrets d'un moment i té tan clares, en canvi, totes les disposicions en l'espai, l'estructura, les entrades i sortides, els contrapunts entre uns i altres, facetes que provenen de l'educació en el pentagrama, evidentment. Els seus sons ballen i els seus passos s'organitzen en partitura coreogràfica. Que bo que aquesta trobada fruiti i maduri ara a Barcelona. ♦

# Pere i el Poll

PER DAVID PUERTAS ESTEVE

IL·LUSTRACIÓ: LAURA BORRÀS

En aquest conte musical cada personatge està representat per un instrument. Per exemple: el Secretari del Ministre, simpàtic i extrovertit, és el flabiol que refila alegrement. La Burocràcia, lenta i feixuga, està representada pel contrabaix. La Vicepresidenta, hàbil en les negociacions, és interpretada per la tenora. El President del Govern, seriós i barbut, és interpretat pel trombó i el fiscorn. El Poll (Pressupost Ordenat i Lligat), que regeix el destí del país, és interpretat pel tible. I finalment, en Pere, el Ministre de Cultura, intrèpid i decidit, l'heroi d'aquesta història, és interpretat per la trompeta. Ah! No ens oblidem del Consell de Ministres, que al final surt en ple, i que en aquest conte és interpretat pel tamborí.

I ja hi som tots. Així doncs, comencem la història. Un bonic matí, el nostre amic Pere, Ministre de Cultura, va obrir la porta del seu despatx i va sortir a saludar els seus col·laboradors (*tema de trompeta*). A la primera taula, hi va trobar el Secretari:

–Tot està tranquil per aquí! –li va dir el Secretari refilant alegrement (*tema de flabiol*).

Una mica més enllà va veure algunes taules plenes de papers, dossiers, carpetes i lligalls, i va dir:

–Aquesta Burocràcia se'ns acabarà menjant a tots! (*tema de contrabaix*).

El Secretari, en veure que en Pere estava preocupat, va començar a ordenar la paperassa immediatament:

–Ja t'hi pots posar, ja –va dir la Burocràcia–, que a mig matí tornarà a estar tot igual! Quina mena de personatge ets tu, que no saps estar-te quiet?

I el Secretari va contestar:

–I quina mena de personatge ets tu que no saps estar callat?

Van discutir i discutir sense parar: el Secretari ordenant papers i la Burocràcia fent-li pam i pipa.

De cop i volta, alguna cosa va atreure l'atenció d'en Pere: era la Vicepresidenta que s'apropava silenciosa i amb cara de pocs amics (*tema de tenora*).

–Compte! –va dir en Pere– Que si la Vicepresidenta us enxampa barallant-vos, us estirarà les orelles!

El Secretari, d'una revolada, va tornar a la seva taula, moment que la Burocràcia va aprofitar per tornar a desendreçar-ho tot.

La Vicepresidenta va entrar a l'oficina i va dir:

–Veig que trebal·leu de valent. Així m'agrada. Pere: estigues preparat, que el President del Govern és a punt d'arribar.

–Gràcies per avisar –va dir en Pere–. I moltes gràcies pel cop de mà que em vas donar ahir: segur que la proposta ja ha arribat al Consell de Ministres.

–I tant! –va dir la Vicepresidenta, fent-li l'ullet–. Però no cantis victòria, que el President està molt empipat.

I, de sobte, va entrar el President cridant i gesticulant com un boig (*tema de trombó i fiscorn*):

–Pere! On és en Pere? Te'n vaig avisar! Ja et vaig dir que amb el Poll no s'hi pot jugar! És molt perillós! Aquest cop t'has passat! Això no pot quedar així!

En Pere no va fer cas de les paraules del President i li va respondre que els Ministres de Cultura com ell no tenen por del Poll. Però el President el va agafar pel braç, se'l va endur cap al despatx i va tancar la porta:

–Amb el Poll no s'hi juga! (*tema de tible*) El Pressupost Ordenat i Lligat no es toca! Això que has fet és molt perillós! Aquest pressupost sustenta el nostre govern i si tu el toques, podem caure en picat. No pots ni mirar-lo! Els Ministres de Cultura esteu per fer bonic, no per remenar el Poll! Ho has entès?

A l'oficina, a l'altra banda de la porta, tothom parava l'orella i no perdien detall de l'escri-



dassada: la Vicepresidenta (*tenora*) des del passadís, el Secretari des de la seva taula (*flabioli*) i la Burocràcia, escampada per tot arreu (*contrabaix*).

–El Poll és intocable –continuava cridant el President–: has posat en perill tota la nostra feina! Has estat a punt d'enderrocar el govern! Que et quedi ben clar: el Poll no es toca! Però en Pere, l'intrèpid i valent Ministre de Cultura de la nostra història, no es va arronsar (*trompeta*):

–Doncs he atacat el Poll de cara, i tornaré a fer-ho! Com a Ministre de Cultura, vull que el Pressupost Ordenat i Lligat tingui en compte la música, la literatura, la dansa, la pintura, els museus, els tallers artístics, la...

–No, no i no! Silenci! El Poll no es toca! –cridava el President–. La cultura la deixes aquí dins, en aquest despatx! I prou!

En aquell moment, es va sentir un gran enrenou fora del despatx. En Pere va obrir la porta i va veure que arribava el Consell de Ministres en ple (*tema de tamborí*). Tots s'abraçaven, aplaudien i cridaven:

–Visca en Pere!

–En Pere ha vençut el Poll! Visca en Pere!

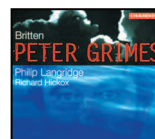
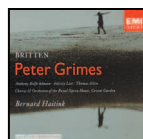
–Poll derrotat, Poll acabat!

–Pere, president! Pere, president!

I així va ser com el Poll, el Pressupost Ordenat i Lligat que regia el destí del país, va ser modificat per en Pere i, per primer cop a la història, va tenir en compte la cultura. A cada poble es van obrir museus, auditoris i teatres. El President va ser destituït i en Pere va ocupar el seu lloc. La Vicepresidenta va mantenir el càrrec i va compartir despatx amb el nou President Pere.

Però en l'aprovació del Poll de l'any següent, tot va tornar a ser com abans: ningú no es va sorprendre que l'apartat de cultura hagués tornat a desaparèixer del Poll. Ningú no es va queixar quan els museus, els teatres i els auditoris van quedar tancats. Ni tan sols va caldre designar cap Ministre de Cultura perquè, fet i fet, només era una despesa de màrqueting que ni el Poll ja no incloïa. Tot havia sortit segons els plans d'en Pere, que havia utilitzat el càrrec de ministre per aconseguir el que volia: la presidència i la vicepresidència. I si escolteu molt atentament, podreu sentir la Burocràcia, cridant dins la panxa del Poll perquè, en la seva golafreria, se l'havia empassat tota sencera (*marxa final on es barregen tots els temes que han aparegut al llarg del conte*).

# Peter Grimes de Benjamin Britten



PER JAVIER PÉREZ SENZ

Amb motiu de la commemoració del centenari del naixement del compositor britànic Benjamin Britten (1913-1976), ens acostem en aquesta secció a un títol fonamental del seu teatre líric, *Peter Grimes*, òpera en un pròleg i tres actes amb llibret de Montagu Slater basat en *The Borough* de George Crabbe. La nit de l'estrena, el 7 de juny de 1945, va ser una jornada decisiva en la història musical anglesa: el Teatre Sadler's Wells de Londres reobria les portes una vegada acabada la Segona Guerra Mundial i ho feia amb una nova òpera d'un compositor que pretenia retornar a la gran tradició de l'òpera anglesa, gairebé fossilitzada des de l'època de Henry Purcell. Britten va demostrar que una òpera anglesa podia aconseguir un reconeixement internacional: només en tres anys, *Peter Grimes* es va estrenar a 17 grans teatres d'Europa i els Estats Units.

*Peter Grimes* suposa sempre una experiència torbadora per al públic. Encara que Britten va suavitzar-hi els perfils de Grimes –en el seu retrat en desapareix l'alcoholisme i el component sexual de la seva relació amb el noi, apuntats en l'original de Crabbe–, la brutalitat i desesperació del personatge deixa una petjada profunda. És un pescador solitari, un marginat al qual la mort fatídica dels seus dos grumets condueix al desastre. La seva crueltat –no deixa de ser algú que compra nois a l'hospici i els explota de forma cruel– encoratja els rumors en el si d'una societat hostil, hipòcrita i podrida que el condemna sense proves en un linxament moral que mostra la degradació col·lectiva. Tenallat pels dubtes i les seves pulsions irracionals, assetjat pels veïns, Grimes acaba suïcidant-se. En l'ambigüitat del personatge, víctima i també botxí, visionari i poeta, heroi i anti-heroi, resideix la grandesa d'una tragèdia negra en la qual Britten introdueix un enorme lirisme.

Musicalment és una obra prodigiosa. Britten va renovar les estructures formals de Purcell amb imaginació, enginy i un

savi eclecticisme en el qual es donen la mà influències diverses: Verdi en la fusió d'orquestra, veu i situació dramàtica; Debussy, Mahler i Strauss en la pintura harmònica, el colorit i el refinament orquestral; Stravinsky en la imponent força rítmica, i Gershwin en el retrat de la comunitat del Borough. En la seva estructura formal, va apostar per les clares divisions entre els números, però la sèrie de recitatius, àries, duos i conjunts adquireix una unitat dramàtica admirable, amb una línia vocal, un lirisme i un protagonisme orquestral que agita la tensió dramàtica i uneix les set escenes de l'òpera amb sis interludis (sovint programats en concerts simfònics) de poderós efecte.

Precisament l'ambigüitat inquietant d'aquesta òpera admet lectures radicalment diferents, marcades pels criteris del director d'orquestra, el director d'escena i el carisma dels seus intèrprets. Naturalment, resulta indispensable conèixer el primer enregistrament discogràfic de l'obra, dirigit pel mateix Britten (Deca, 1958). La versió, referència absoluta durant molt de temps, va ser gravada a la Walthamstow Assembly Hall de Londres, amb Erik Smith com a productor. Britten dirigeix la seva obra com una tragèdia col·lectiva, sense carregar les tintes en els conflictes, obrint una porta a la meditació després de la tragèdia. Obté un notable partit del cor i l'orquestra de la Royal Opera House, encara que altres directors, com Colin Davis i Bernard Haitink aconsegueixen dosis més altes de virtuosisme, refinament i brillantor orquestral. Britten és més auster en el tractament tímbric i té a favor l'absoluta complicitat de qui va ser el seu etern company, el tenor Peter Pears, que equilibra amb la seva saviesa vocal els aspectes realistes i al·legòrics del personatge protagonista. La resta del repartiment actua amb absoluta competència, especialment Claire Watson, impecable Ellen Orford, encara que al personatge no li vagi gens malament una mica més de caràcter. Dues dècades després, al capdavant també del cor i orquestra de la Royal Opera House, el britànic Colin Davis (Philips, 1978)

s'implica més en la torbadora història i en traça un retrat més cru, ombrívol i demolidor. La interpretació del gran tenor canadenc Jon Vickers, als antípodes del sempre refinat Pears, és més creïble i el seu costat obsessiu i visionari deixa una petjada imponent, tant en l'enregistrament discogràfic com en la producció filmada al Covent Garden, amb una poca imaginativa posada en escena signada per Elijah Moshinski, disponible en DVD (Warner, 1981). En les dues opcions destaca al seu torn la fabulosa labor de la soprano Heather Harper en el paper d'Ellen Orford, plena de pressentiments fatals.

Dues versions gravades als anys noranta, dirigides respectivament per l'holandès Bernard Haitink (Emi, 1992) i el britànic Richard Hickox (Chandos, 1990), interessen molt per la lluentor orquestral i el bon ofici de les batutes. Haitink ofereix un equilibri absolut, amb una extraordinària claredat i precisió de l'orquestra de la Royal Opera House, imbatible en aquesta obra. Versió de profunda expressivitat, compta amb la impecable vocalitat d'Anthony Rolfe-Johnson en un Grimes molt ben cantat, encara que sense el carisma i la tremenda força comunicativa de Vickers. Atenció a la gran tasca de Felicity Lott, de gran musicalitat, capaç de recrear de manera magistral la tendresa del personatge. El baríton Thomas Allen (que canta el paper de Ned Keene en la versió dirigida per Davis) és, sens dubte, el més emotiu i poderós Balstrode de la discografia, en un retrat vocal més ric que l'ofert per James Pease i Jonathan Summers en les versions anteriors.

Per la seva banda, Richard Hickox, consumat intèrpret de l'obra de Britten, signa la seva modèlica lectura al capdavant de les seves formacions habituals –Opera London Chorus i City of London Sinfonia– i compta amb l'extraordinari sentit teatral del sempre musical Philip Langridge en el paper estel·lar i la juvenil Ellen Orford de Janice Watson. L'excel·lent qualitat tècnica de l'enregistrament contribueix a l'èxit de la versió. ♦



## Rolando Villazón

### Verdi

Orquestra i Cor Teatro Regio Torino.  
Gianandrea Nosedà. Mocja Erdmann,  
soprano. Vicente Ombuena, tenor.  
**Deutsche Grammophon. 2012**

A les envistes de l'Any Verdi, són múltiples i diverses les propostes que comencen a sorgir al voltant de l'efemèride, sobretot a la recerca de l'oportunitat comercial. Cal dir, però, que el retorn discogràfic de Rolando Villazón és molt benvingut, després de tant de temps d'intermitències musicals. El tenor, a més, encara no havia publicat un volum íntegrament dedicat al compositor de Busseto.

Això sí, Villazón ja havia gravat en diversos enregistraments anteriors algunes de les àries més conegudes de Giuseppe Verdi, com les de *Rigoletto*, *Traviata*, *Macbeth*, *Luisa Miller*, *Ballo in maschera*, *Ernani* i *I lombardi alla prima crociata*. En quedaven, però, moltes al tinter, perquè Verdi és especialment generós amb el registre tenoril en les prop de trenta òperes que compongué. Així doncs, en un enregistrament força heterogeni pel que fa a la selecció musical, Rolando Villazón es passeja per àries d'òperes menys conegudes i sovintejades com *Oberto, conte di San Bonifacio*, *I due Foscari* o *Il corsaro*, tot combinant-ho amb versions inèdites: "Dal labbro il canto estasiato vola" de *Falstaff*, el recitatiu i ària de *Don Carlo* en la versió italiana en cinc actes o l'ària del primer acte d'*Un ballo in maschera*. Repetides, doncs, només dues àries de *Rigoletto* –es troba a faltar la més compromesa "Ella mi fu rapita"– i l'ària i cabaletta de *La Traviata* amb sobreagut obligat. El que no acaba de donar unitat al disc i més aviat trenca ritme és la introducció de versions orquestrades per Luciano Berio de les cançons "Brindisi", "L'esule" i "In solitaria stanza" i el fragment del *Requiem* verdí "Ingemisco", que no tenen el ritme ni la força de les àries.

Vocalment, el tenor està en bona forma, si bé es percep un cert manierisme que sembla haver-se assentat en l'estil del cantant –no hi era tan marcat, per exemple, en l'excel·lent disc d'àries franceses– i una certa patina metàl·lica en el timbre, que no va en detriment, però, d'unes facultats encara valuoses i genuïnes. La prestació de l'orquestra del Teatro Regio de Torí amb Gianandrea Nosedà al capdavant és excel·lent. **PER MERCEDES CONDE PONS**



## Patricia Petibon

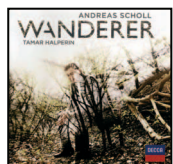
### Nouveau Monde

Cançons i àries barroques.  
La Cetra Vokalensemble i Barockorchester  
Basel. Dir.: Andrea Marcon.  
**Deutsche Grammophon. 2012**

La soprano francesa Patricia Petibon sempre s'ha caracteritzat per la gosadia de les seves propostes musicals, ja sigui per l'aspecte extern amb què les presenta, com pel seu estil interpretatiu particular. En el cas d'aquest nou volum presentat per Deutsche Grammophon, la cantant no es podia quedar enrere i s'atreveix amb àries barroques d'òperes d'inspiració indiana i cançons tradicionals inspirades en el descobriment de nous territoris. El gust pel "nou món" –ja fossin els nous territoris asiàtics descoberts en època grega i romana, com les Índies americanes descobertes pels europeus a partir del segle XV– dona títol a aquest cedé, que inclou àries d'òperes franceses, sarsueles barroques espanyoles i algunes cançons tradicionals, combinades en un programa en què destaca la varietat programàtica com l'aportació musical espectacular.

En aquest sentit, no és només la intervenció de la veu i la personalitat de Petibon el que més s'aprecia en aquest volum, sinó la gran qualitat musical i els efectes tímbrics suggerents aconseguits per La Cetra, sota la direcció d'Andrea Marcon. Percussió, guitarres i cordes variades, flautes de bec i gaites destaquen en un conjunt instrumental envejable, que beu amb respecte de les melodies tradicionals, per oferir-les amb la brillantor i pulcritud que les caracteritza, a la qual l'enginyer de so, naturalment, hi ajuda.

Patricia Petibon s'atreveix amb un repertori que li és afí, però amb una llengua, l'espanyol, que no li resulta del tot còmoda, malgrat que s'esforça a perfilar al màxim la pronúncia. Superat aquest primer entrebanc, les seves llicències pirotècniques poden sorprendre més d'un, malgrat entrar en el terreny –lícit per a l'època– de la improvisació. La cantant dedica una peça a l'enyorada Montserrat Figueras, l'estil i naturalitat de la qual no pot emular. Així i tot, un volum molt recomanable. **PER M. C. P.**



## Andreas Scholl

### Wanderer

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

El suggerent títol del nou cedé publicat pel contratenor alemany Andreas Scholl, *Wanderer*, ens remet a un viatge musical per l'imaginari romàntic del solitari, el caminant errant que recorre en solitud els camins freds i àrids de l'hivern. Malgrat aquesta trista imatge, la veu d'Andreas Scholl pot transmetre de tot menys fredor. El seu timbre vellutat i la dolçor amb què aborda cadascuna de les peces contingudes en aquest cedé són l'acompanyament ideal en una tarda d'hivern al costat del foc.

La selecció d'obres escollides per Scholl –amb acompanyament de piano– recorre alguns dels *lieder* de Haydn, Brahms o Schubert i Mozart inspirats en aquesta temàtica, fet que li serveix per recuperar cançons inspirades com "The Wanderer", "Recollection" i "Des-pair" de Haydn, "Das Veilchen" i "Abendempfindung" de Mozart, "All' mein Gedanken", "Da unten im Tale" i "Mein Mädel hat einen Rosenmund" de Brahms i les més nombroses, les de Schubert: "Im Haine", "Abendstern", "An Mignon", "Der Tod und das Mädchen", "Der Jüngling auf dem Hügel", "Ave Maria" i "Du bist die Ruh".

Dins d'aquest viatge musical, que té espai per la joia, la tristesa, la pregària, el desconsol, la desesperació, l'agraïment... i tot un conjunt de sentiments variats, es produeixen dues parades a càrrec de Tamar Halperin al piano: el *Vals en Si menor* de Schubert i el conmovedor *Intermezzo en La major* de Brahms, molt ben executats. Com a curiositat, Andreas Scholl fa servir la seva veu natural de baríton en "La mort i la donzella" –combinada amb la de contratenor–, tot donant-hi un impacte dramàtic ben especial. **PER M. C. P.**



## Francesco Tristano

### Long Walk

Buxtehude, Bach & Tristano.  
Deutsche Grammophon. 2012

S'acostuma a dir que quan una melodia s'enganxa, és perquè té quelcom característic que la fa fàcil de reconèixer i, per tant, la fa genuïna. Això és el que passa amb les melodies del nou disc enregistrat per Francesco Tristano. Un disc que, com ja va fer amb el seu anterior volum amb el segell groc, *Bach Cage*, combina un compositor de la tradició –en aquest cas Dietrich Buxtehude– amb música experimental o contemporània –en aquest cas les seves pròpies composicions.

Buxtehude ha estat durant molts anys el gran desconegut de la tradició barroca, però sense ell –com acostuma a passar amb la història– els grans genis musicals, com Bach, no serien el que havien d'esdevenir posteriorment. Un cas concret és el fet que les famoses *Variacions Goldberg* de J. S. Bach sembla que van estar inspirades en un tema original de Buxtehude, *La Capricciosa*, que Francesco Tristano reproduceix en aquest cedé, juntament amb l'ària de les *Goldberg* de Bach. És precisament aquest tema de Buxtehude, barrejat amb la *Canzona BuxWV 168* que apareix en segon lloc al cedé, que inspiren Tristano per al seu espectacular *Long Walk*, una versió moderna d'ària i variacions que esdevé tan encomanadissa i genial com les anteriors.

Amb aquest volum, Francesco Tristano posa a disposició del melòman inquiet una nova possibilitat de gaudir de la seva particular forma de revisitar la tradició, amb el personalíssim ús que fa del piano i la magistral capacitat de recreació i alhora respecte –vers la tradició. Aquest “segon” volum presagia una sèrie de revisitacions de grans compositors per a teclat. Quan vindrà el següent? **PER M. C. P.**



## La fiesta de Pascua en Piazza Navona

### La Grande Chapelle

Obres de Tomás Luis de Victoria,  
Giovannelli, Kerle, Palestrina, Bendinelli,  
Infantas, Conforti... Dir.: Albert Recasens.  
Lauda (2CD). 2012

“La confraria de la Resurrecció de S. Giacomo degli Spagnoli –església nacional de Castella a Roma– organitzava des del 1579 la festa de Pasqua a Piazza Navona.” Aquestes paraules extretes dels comentaris del musicòleg Noel O'Regan serveixen de punt de partida per al primer enregistrament mundial de la música que va poder escoltar-se a l'església i als voltants de Piazza Navona per la festa de Pasqua. Una processó solemne, focs d'artifici, architectures efímeres, cors distribuïts en llotges repartides per la plaça, grans intèrprets i aquesta música de la plenitud del segle XVI pertanyent al llegat de destacats autors –Palestrina, Guerrero...– amb atenció especial a Tomás Luis de Victoria, membre de la Confraria i que abans dels seu retorn a Espanya l'any 1585, recordem que va viure vint anys a Roma. Victoria va reflectir tota la varietat estilística dins les seves aportacions musicals, i els estils més antics fins als més avantguardistes formen part del decurs de la seva producció.

I Albert Recasens, recollint el testimoni que li va transmetre el seu pare Àngel Recasens (fundador de La Grande Chapelle) ha copsat en els motets, seqüències, fanfares, himnes, antífones, obres policorals en llatí, laudes en italià... aquesta varietat sonora i riquesa de dinàmiques que s'articula sota un fil conductor perfectament dibuixat en el decurs de l'enregistrament. *Els Matins* i *Laudes* a San Giacomo obren l'enregistrament, que és seguit per la *Processó a Piazza Navona*, per cloure ja el segon cedé amb la *Missa*, *Vespres* i *Completos* a San Giacomo. Versions brillants, delicades i acurades que denoten un treball profund, tot per convertir aquest enregistrament dedicat a la Festa de Pasqua a Piazza Navona en indispensable per als amants de la música polifònica i instrumental del segle XVI. Recentment, aquest disc ha estat guardonat amb el Preis der deutschen Schallplattenkritik (PdSK), el prestigiós Premi de la Crítica Discogràfica Alemana, en la categoria de música antiga. **PER LLUÍS TRULLÉN**



## Javier Perianes

### Beethoven

Sonates per a piano núm. 12, 22, 17, 27  
Harmonia Mundi. 2012

Després dels enregistraments editats per Harmonia Mundi que el pianista Javier Perianes –Premi Nacional de Música 2012– va dedicar a la música Schubert, Mompou, Manuel de Falla i Blasco de Nebra, ara es presenta aquest nou treball que el pianista andalús ha dedicat a la música de Beethoven i concretament a les sonates *Marcia fúnebre*, *La tempesta*, la núm. 22 i la sublim núm 27. Sonates totes celeberrimes que han tingut en el decurs de la història infinitat d'interpretacions i d'enregistraments discogràfics, als quals ara s'afegeix aquesta nova proposta. Si Perianes ja va protagonitzar un DVD dedicat a Beethoven –impartint amb Daniel Barenboim una classe magistral dedicada a la *Sonata núm. 31*–, ara aquest enregistrament que porta per títol *Moto perpetuo*, ens permetrà escoltar el pianista andalús afrontar els reptes que plantegen aquestes quatre sonates. El Beethoven de Perianes concentra els aspectes fonamentals que cal que assolixi una interpretació de màxim nivell: elegància en el fraseig en el primer moviment de la 27, apassionament i contundència en *La tempesta*, una sobria profunditat en la núm. 12 *Marcia fúnebre* i aquella frescor i naturalitat que traspueix els dos moviments de la *Sonata en Fa major núm. 22*. Perianes ens presenta un Beethoven ric en conceptes, però transmès amb naturalitat, de claredat en la línia melòdica però suficientment profund en l'harmonia, més poètic que no pas contundent, més refinat que no enèrgic, però per sobre de tot amb una personalitat interpretativa que sempre cerca l'essència de les obres. Sempre resulta un plaer escoltar a qui probablement és el pianista espanyol més destacat de la seva generació en registrar tan brillantment aquestes obres de Beethoven, malgrat existir un ampli ventall d'enregistraments ja mítics dedicats a aquestes composicions. **PER LL. T.**



## Sir Georg Solti

### Edició Centenari

Les òperes de Mozart, Strauss, Verdi i Wagner. "Solti, the legacy 1937-1997".  
Decca. 2012

El segell nord-americà Decca va treure a finals del 2012 una completa edició en cofres dels millors enregistraments del director d'origen hongarès –posteriorment nacionalitzat britànic– Sir Georg Solti (1912-1997), de qui el 2012 se celebrava el centenari. En total, quatre cofres amb enregistraments d'òperes de Mozart –*Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *La flauta màgica* i *El rapte del serrall*–, Strauss –*Arabella*, *Ariadne auf Naxos*, *Elektra*, *Die Frau ohne Schatten*, *Der Rosenkavalier* i *Salome*–, Verdi –*Don Carlo*, *Aida*, *Un ballo in maschera*, *Falstaff*, *Otello*, *Simon Boccanegra* i *La Traviata*–, Wagner –*L'holandès errant*, *Lohengrin*, *Els mestres cantaires de Nuremberg*, *Parsifal*, *Tannhäuser*, *Tristany i Isolda* i *L'anell del nibelung*, a més d'un doble volum, *Solti, the legacy 1937-1997*, amb rareses musicals, com el primer registre sonor conservat del músic, un fragment de Solti tocant el *glockenspiel* a *La flauta màgica* de Mozart en una representació en directe dirigida per Arturo Toscanini!, o una commovedora versió del lied de Schubert *An die Musik* que un octogenari Hans Hotter va oferir al mestre amb motiu del seu vuitantè aniversari al Buckingham Palace, a més d'interessants documents sonors d'assajos previs a un enregistrament discogràfic. En conjunt, autèntics cofres del tresor, per on desfilen totes les estrelles d'una època excepcionalment daurada per a la música i, més concretament, el gènere operístic, en l'apogeu de la indústria del disc. Res a objectar, són totes versions de referència i valen el seu pes –metafòric– en or, del del Rin. **PER M. C. P.**



## Albert Nieto

### Albéniz

*Iberia*: "Evocación", "El Albaicín", "Almería", "El Puerto", "Rondeña", "Triana", "Mallorca".  
La Mà de Guido. 2012

Enregistrat el mes d'octubre de 2010, el pianista Albert Nieto afronta set de les peces integrades dels quatre quaderns de la suite *Iberia*. Set obres que com el mateix intèrpret ens recorda en els comentaris que acompanyen l'enregistrament formen part d'una suite considerada per Messiaen com "*la meravella del piano*", per Déodat de Séverac com "*seductora com un taronger en flor*" o d'una tal complexitat que el mateix Arthur Rubinstein va explicar l'allunyament de l'obra perquè "*hauria de passar-me la meitat del temps recollint les notes que no posaria al seu lloc*". Albert Nieto s'ha apropiat a aquestes set peces de la suite des de l'admiració cap al compositor. Però a més hi ha tres aspectes que ajuden a explicar la bellesa i aprofundiment de què gaudeix la seva interpretació. D'una banda, Nieto és un pianista especialitzat en el repertori espanyol, i el seu coneixement queda reflectit en els colors que desprenen les seves interpretacions. Nieto, a més, ha realitzat una edició crítica de la suite *Iberia*, fet que denota el seu aprofundiment en l'obra des del punt de vista teòric, el coneixement de l'entramat d'harmonies, veus i ritmes que Sviatoslav Richter considerava "*massa complexa, difícil de llegir i memoritzar*". I com a darrer aspecte, la influència de pianistes com Ramon Coll, Rosa Sabater o Albert Aténelle, pianista que recentment també ha abordat discogràficament la suite. Nieto enfoca aquests set passatges d'*Iberia* des d'una compenetració absoluta entre tècnica, color, ritme, melodia i harmonia. L'expressivitat que requereix "Evocación" o "Almería", els colors d'"El Albaicín", les subtils de "Triana", la màgia d'"El Puerto" o les complexitats de la "Rondeña", configuren un mosaic d'aspectes que cal congeniar per evitar que la versió estigui mancada de l'atmosfera màgica, subtil i fins i tot enigmàtica. Nieto n'ofereix una versió colorista, brillant, radiant, amb moments de gran lluïment tècnic, que es contraposen a passatges d'un profund intimisme poètic. Una gran versió de la qual caldria esperar en un futur l'enregistrament de les obres que completen la suite. **PER LL. T.**

Discos Novetats

## — Da Camera.

Temporada de Música de Cambra al Palau

iber:Camera



22 de gener de 2013 – 20.30 h

Preus: 17 € i 28 €

## Trio Ludwig

Hyo-Sun Lim, piano, Abel Tomàs, violí  
Arnau Tomàs, violoncel

J. Guinjoan: *Preludi núm. 1 per a piano* (1961)

L. van Beethoven: *Trio núm. 1 en Mi bemoll major, op. 1*

J. Guinjoan: *Aniversari, per a violí i violoncel*

D. Xostakóvitx: *Trio núm. 2 en Mi menor, op. 67*



## Johannes Brahms

### Ein deutsches Requiem



Katharine Fuge, soprano. Matthew Brook, baríton. Orchestre Révolutionnaire et Romantique. Monteverdi Choir. John Eliot Gardiner, director. **SDG (Soli Deo Gloria). 2012**

John Eliot Gardiner té la virtut principal d'oferir en aquesta col·lecció d'obres simfòniques i corals de Johannes Brahms, una lectura diferent de l'habitual d'aquestes grans obres romàntiques. Gardiner es remunta als orígens, als referents de Brahms –Gabrieli, Monteverdi, Lassus, Schütz...– per analitzar meticulosament les obres que interpreta abans d'oferir-ne la seva particular versió. Acostumen a destacar per estar despullades de qualsevol element superflu que pugui malmetre l'expressivitat inherent a la construcció musical i el discurs suggerit per Johannes Brahms. D'altra banda, el text en boca del Cor Monteverdi és d'una dicció i pulcritud excelses. En el cas del *Rèquiem alemany*, la referència més directa per a Brahms és Heinrich Schütz, que dos segles abans havia establert les bases de la litúrgia musical luterana, de la qual Brahms beu en gran manera per al seu *Rèquiem alemany*, tot inspirant-se, fins i tot, per a l'elecció dels textos, en algunes obres de Schütz, com els *Salms de David* o el *Geistliche Chormusik*.

Si bé es pot dir que la versió de John Eliot Gardiner és magnífica, tot depèn, però, dels gustos personals, i qui estigui acostumat i aprecii les versions romàntiques i denses del *Rèquiem alemany* de Brahms pròpies de la primera meitat del segle XX, trobarà que aquesta proposta el deixa a mitges. Perquè el romanticisme que proposa Gardiner és molt més subtil, molt més intens, més concentrat. Això es cospa sobretot en la variació de dinàmiques que ofereix l'Orquestra Revolucionària i Romàntica, així com el Cor Monteverdi i els dos solistes del *Rèquiem*: Katharine Fuge i Matthew Brook, que sense tenir una marca personal indubtable, sí que responen a la perfecció al segell "Gardiner". **PER M. C. P.**

## Beethoven

### Les 9 Simfonies



West-Eastern Divan Orchestra. Dir.: Daniel Barenboim. **Decca (5 CD). 2012**

Quan Barenboim i Edward Said van fundar el 1999 la West-Eastern Divan Orchestra –integrada per músics de Palestina, Israel, Líbia, Egipte, Síria, Jordània...–, van crear quelcom més que una orquestra, era un model de convivència que tenia la música com a nexe d'unió. Barenboim, en les notes que acompanyen l'enregistrament, diu concretament que "*no és necessari fer una versió del cicle beethovenià, vist que ja n'hi ha de meravellosos*", però afegeix que en aquest enregistrament hi ha quelcom "*diferent*". No volem exagerar si diem que som davant d'una de les millors integrals de les *Simfonies* de Beethoven editades fins al moment. La vitalitat, la fortalesa, la manera oberta i transparent com Barenboim fa brollar la música de tots els seus instrumentistes resulta sorprenent. Certament, la versió de la *Setena* és, en termes wagnerians, una veritable apoteosi de la dansa, la *Vuitena* destil·la alegria, dinamisme, i l'apoteòsica final de la *Cinquena* és per la seva energia i contundència un model de sincronització i atenció perfecta als canons establerts per un director conegut a bastament de tot el que significa Beethoven.

Aquesta versió ens resultarà, per la seva proximitat interpretativa, propera a la de Barenboim realitzada per a Teldec, però no té res a envejar a les emblemàtiques de Furtwängler, Walter, Klemperer, Karajan, Solti, Abbado, Giulini, Davis, Jochum o Kempe, entre d'altres, i per descomptat a aquelles que opten per versions historicistes, amb l'extraordinària de Gardiner per sobre de totes: Harcourt, Norrington, Hogwood, Brüggner. Barenboim transmet humanitat, delicadesa i fins i tot tendresa, però amb una gamma de colors que atorguen a aquest Beethoven un caire de modernitat i qualitat diferenciat d'altres versions. El so de l'orquestra resulta rodó, empastat, coherent i perfectament modelat de la mà d'un dels millors coneguts de l'obra de Beethoven de tots els temps. No és una versió més, es tracta d'un enregistrament d'un potencial interpretatiu poderós, d'una força interior i fins diríem intel·lectual que la fa diferent d'altres enregistraments. La *Novena* potser no posseeix l'excel·lència d'altres versions (fantàstic el treball de la soprano Anna Samuil, de Waltrud Meier, de Peter Seiffert i de Wolfgang Koch, així com la del cor de la Vokalensemble Kölner Dom), però irradiava un veritable cant a la llibertat i a la fraternitat que en mans d'aquesta orquestra pren una dimensió que traspassa el fet musical. **PER LL. T.**

## G. P. Telemann

### Fabio Biondi



Suite Burlesque de Quixotte, suite La Changeante i diversos concerts. Europa Galante. Director: Fabio Biondi. **Agogique. 2012**

L'enregistrament que Fabio Biondi i el seu conjunt l'Europa Galante dediquen a obres de Telemann porta el segell inequívoc de Biondi, amb una elecció de *tempi* altíssims, fogositat i contundència, però alhora amb una categoria interpretativa que sempre s'acosta als canons estètics i tan eclèctics del compositor. Telemann va reunir un ventall ampli d'estils per a les seves obres. Avançat al seu temps per la seva modernitat en l'escriptura, capaç d'aglutinar l'estil francès, l'italià i –per descomptat– del seu entorn germànic, defugia sempre un virtuosisme gratuït per cercar tant un acurat contrapunt com una melodia refinadíssima propera a l'estil galant. Les suites *La Burlesque de Quixotte* (estructurada en peces breus totes de caire descriptiu inspirades en els més cèlebres episodis de la novella cervantina) i *La Changeante* (en què un canvi constant de tonalitat entre els moviments li atorga una marcada varietat de sonoritats), presenten una influència francesa indubtable. Els tres concerts, amb l'adaptació de la forma del *ritornello* vènen marcats per l'estil italià i més concretament per les obres de Corelli. Suites i concerts que porten el segell de Telemann i que Biondi i el conjunt Europa Galante destil·len amb delicadesa, amb uns equilibris sonors que no cauen mai en un virtuosisme desbocat malgrat la preferència pels temps ràpids que sempre han mostrat aquests intèrprets italians. Una nova i extraordinària aportació de Biondi, dirigida a l'obra d'un autor que malgrat la immensitat del seu catàleg sempre ha viscut a l'ombra dels seus paisans contemporanis Bach i Händel. **PER LL. T.**



## Lang Lang The Chopin Album

12 Estudis, op. 25. Gran polonesa, op. 22, Gran Vals, op. 18 i nocturns.  
Sony Classical. 2012

Els *Estudis* de Chopin ocupen un lloc de privilegi en la formació de qualsevol pianista de nivell. Són peces musicalment extraordinàries que, a més, ajuden a adquirir múltiples destreses tècniques a través de la velocitat, la força, la precisió o la rauxa que requereixen. La seva espectacularitat, però, fa que sovint es confongui el fi amb el mitjà, i que abundin els vídeos de Youtube en els quals alguns nens de 8 o 10 anys exhibeixen el seu *tour de force* desproporcionat amb algunes creacions chopinianes com aquestes. Yujia Wang o Lang Lang foren dos d'aquests prodigis precoços del teclat, que ara omplen sales de concerts d'arreu del món convertits en fenòmens de masses.

En aquest CD, Lang Lang grava els 12 estudis, opus 25, juntament amb tres nocturns, el *Vals del minut*, la *Gran polonesa*, op. 22 i el *Gran vals*, op. 18. En totes aquestes peces, el pianista xinès fa gala d'una precisió mecànica abismal, però la seva capacitat de commoure sembla més arrelada en el prodigi tècnic que en la càrrega expressiva i la profunditat emocional. La seva interpretació té moments de bellesa innegable, i gairebé en cada un dels estudis es troba una o altra perla, ja sigui en un final eteri (com al tercer estudi) o en un sospir entre frases magníficament enllaçades (com al cinquè). Però malgrat l'efectivitat de les corredisses teclat amunt teclat avall, queda la sensació d'un cert anar per feina mancat de raons fondes. Una mostra d'això la trobem al dotzè estudi ("Allegro molto e con fuoco"), on, en comptes de reblar el *con fuoco* que fa inflamar l'ànim (escollint, per exemple -ni que sigui lleig comparar-, la versió de Grigori Sokolov), Lang Lang se centra epidèrmicament en la velocitat trepidant de *l'allegro molto*. Unes indicacions, per cert, que no apareixen al llibret del CD.

En canvi, el llibret exposa amb profusió el lligam de Lang Lang amb Chopin i, particularment, amb els *Estudis*. El pianista hi explica que va "començar a aprendre el primer quadern dels estudis als 8 anys", i que "va ser tot un èxit" quan va tocar els 24 estudis "al Beijing Concert Hall amb 13 anys". Realment, una proesa tant musical com atlètica! Aquest CD, doncs, rubrica la relació de Lang Lang amb Chopin i, no en va, es titula *Lang Lang, The Chopin Album*. Ara bé; després d'escoltar-lo queda la pregunta següent: és Lang Lang important per als *Estudis* de Chopin o són els *Estudis* de Chopin importants per a Lang Lang? Cadascú haurà de jutjar-ho segons la seva manera d'entendre la música i segons allò que busqui en les interpretacions. Nosaltres ens inclinem per la segona opció. **PER JOSEP BARCONS PALAU**



## Joan Guinjoan Integral per a piano (volums I i 2)

José Menor, piano  
Columna Música. 2012

El mes de desembre de l'any 2007 apareixia el primer dels dos volums que donen forma al primer enregistrament discogràfic de l'obra integral per a piano de Joan Guinjoan. El pianista José Menor va afrontar la complexa iniciativa de la gravació d'unes obres de tremenda dificultat musical. Quatre anys després completava la integral enregistrant vuit obres més, entre les quals, pàgines d'una gran extensió, com *Au revoir barocco*, *Tempo breve* o *Verbum (genoma in musica)*, obra aquesta darrera que ja podem considerar com una de les pàgines cabdals de tota la producció de Guinjoan i probablement entre les més destacades composicions per a piano contemporani realitzades al nostre país els darrers anys.

La complexitat interpretativa de la música de Guinjoan s'ha de cercar en un aspecte que considerem fonamental. Més enllà de la realització de clústers, de cèl·lules melòdiques, de paràmetres de timbres, de seqüències complexes, de blocs d'acords, d'harmonies de sonoritats punyents, la dificultat a la qual s'enfronta un pianista rau a saber transmetre el grau de perfecció i detallisme d'escriptura de Guinjoan, aquella humanitat que de manera individual queda identificada en cadascuna de les seves peces. Joan Guinjoan sempre ha reiterat (i és un fet que es pot corroborar) que no ha escrit res a l'atzar, tot està meticulosament cuidat. L'èxit, com ara és el cas, d'una interpretació de Guinjoan cal que atengui sempre aquest aspecte. El pianista José Menor ha extret amb l'aprofundiment necessari tots els matisos d'una obra com *Au revoir barocco*; l'entramat en què els anells i les cèl·lules temàtiques són properes al serialisme (amb moments en què recorda Webern), i amb un rerefons que té moments que ens apropen fins i tot a les invencions de Bach, apareixen en mans de Menor amb una claredat de dicció absolutes.

*Verbum* suposa el pas del caos a la serenitat; de dibuixos melòdics que avancen des d'un clúster punyent fins a un apartat líric en el qual triomfa el motiu conductor del genoma. Menor desgrana amb transparència la música de Guinjoan, atorga el sentit a cadascuna de les peces, i la brevetat d'*Autògraf* o *Recordant Albéniz* o la intensitat que emana del primer enregistrament que s'ha realitzat de *Tempo breve*, escrita l'any 2006, denoten la profunditat que assoleixen les seves interpretacions. Una integral de gran nivell interpretatiu que honora un corpus pianístic fonamental de la nostra música d'avantguarda. **PER LL. T.**

# Música per Nadal

la mà de guido

**THERE IS NO ROSE**  
Música per Nadal

Britten: A Ceremony of Carols  
Rutter: Dancing Day

Versió cor de veus blanques,  
arpa i percussió



Cor Infantil Amics de la Unió  
Josep Vila i Jover



la mà de guido  
www.lamadeguido.com

## THERE IS NO ROSE

A Ceremony of carols de Britten  
Dancing Day de Rutter  
Adaptació per a cor, arpa i percussió  
de Joan Vidal Llobet

Cor Infantil Amics de la Unió





## Quartet Casals Franz Schubert

Quartetts de corda D. 87 i D. 887.  
Harmonia Mundi. 2012

Com és sabut, aquest estiu el Quartet Casals ha ofert a la Schubertiada de Vilabertran la integral dels *Quartetts* de Franz Schubert. Exactament un any abans, el mes de juny de 2011 es van instal·lar al Teldex Studio de Berlín per engegar el que podria constituir la primera entrega de la perpetuació en CD d'aquesta integral, parcel·la cabdal de l'opus schubertià.

La tria dels dos *Quartetts* no se'n explica en el, d'altra banda, documentat llibret –i internacional, tres idiomes “internacionals”– que acompanya aquesta edició acurada. Però el que no es pot negar és que confrontar un quartet primerenc com és el D. 87 amb un de tardà, de fet el darrer, el quinze, D. 887, resulta molt atractiu. Tretze anys separen l'un de l'altre; i aquest curt interregne tanmateix significa en la breu però atapeïdíssima trajectòria del compositor vienès, dos mons, que es manifesten sobretot en el grau de complexitat de l'escriptura respectiva. El primer, compost gairebé en les tentines de la trajectòria del compositor, dintre de la seva senzillesa constructiva transmet una llum i una alegria que en el *Quartet número 15*, D. 887 es transformen en profunditat, en una escriptura molt elaborada, molt més rica i complexa, fet que atorga a la composició una imatge d'una gran intensitat expositiva.

El Quartet Casals, enquibit als murs d'un estudi no transmet aquella energia tan intensa, aquell doll de potència, de llibertat i vida desbordada de què gaudim en els concerts en directe. La seva és, no cal dir-ho, una veu perfecta, poderosa també, i brillant, però una mica més formal, acadèmica i continguda. **PER JAUME COMELLAS**



## Héléne Grimaud / Sol Gabetta Duo

Obres de Schumann, Brahms,  
Debussy i Xostakóvitx.  
Deutsche Grammophon. 2012

En un temps que la xarxa permet trobar tota mena d'informació sobre les obres enregistrades en un CD, algunes discogràfiques opten per fer uns llibrets més centrats en els intèrprets que no pas en les obres. De vegades, aquesta moda arriba també a les portades dels enregistraments, com en aquest cas, en què sabem que Héléne Grimaud i Sol Gabetta fan *Duo* (així es titula l'àlbum), però no sabem què toquen. Que Grimaud és una gran pianista i Gabetta una gran violoncel·lista queda patent a cada segon del disc. Però no deixa de ser un gest arrogant (no pas seu, sinó dels responsables de màrqueting), posar-les per davant de Schumann, Brahms, Debussy i Xostakóvitx, fins al punt que al CD els compositors només consten en la contraportada i en el detall de les pistes.

Bé és cert que moltes vegades busquem el Mahler de Bernstein o el de Bruno Walter, conscients de la diferència d'un o altre enfocament. I el mateix passa amb l'*Emperador* de Böhm-Pollini, el *Rosenkavalier* de Kleiber o les variacions *Go(u)ldberg*. Però mai en aquests casos no s'havia posat d'entrada l'intèrpret per davant de l'obra, i la indissociabilitat d'intèrpret i compositor s'ha generat tan sols a partir de la saviesa reposada del pas del temps.

Tot i el risc d'equivocar-nos, direm que l'acostament de Grimaud i Gabetta a les *Drei Fantasiestücke*, op. 73 de Schumann, a la *Primera Sonata* de Brahms, i a la *Sonata per a violoncel i piano* de Debussy no sembla destinat a convertir-se en una versió de referència que permeti posar el nom de les intèrprets al costat –mai per sobre!– del dels compositors.

No obstant això, l'incertada tria d'obres del CD es pot gaudir en una interpretació profundament cambrística, vigorosa i fresca, però no exempta d'un cert amanerament. És habitual, sobretot en les obres romàntiques, que Grimaud paladegi al teclat cada una de les notes que apareixen enmig de les frases tingudes de Gabetta, que la violoncel·lista presenta amb uns contrastos dinàmics tan exacerbats que de vegades hi manca serenor i naturalitat. El punt fort del CD és un Xostakóvitx líric i diligent, generós i taciturn, amb alguns moments de poesia sonora sublim: una associació entre compositor i intèrprets que –per la peculiaritat de l'enfocament– potser sí que farà fortuna. **PER J. B. P.**



## Beethoven Variacions Diabelli

(Inclou variacions de Czerny, Hummel,  
Liszt, Schubert, F. X. W. Mozart...)  
Andreas Staier, *fortepiano*  
Harmonia Mundi. 2012

Resulten coneguts la meticulositat i l'aprofundiment que Andreas Staier sempre aplica en les obres que interpreta. Musicòleg i intèrpret, no ha dubtat a consultar el manuscrit original de les *Variacions Diabelli* de Beethoven prèviament a dur a terme aquest enregistrament. Tractant-se d'un dels pocs registres (en comparació amb els efectuats amb piano modern) existents amb *fortepiano* de les celeberrimes Diabelli, la gravació posseeix, a més, un aspecte remarcable. Abans de les variacions beethovenianes, recull onze de les cinquanta variacions que diversos compositors escrigueren sobre el vals del reconegut editor, entre les quals figuren les de noms cèlebres del piano del moment, com les d'un nen d'onze anys (Franz Liszt), les de Hummel, Czerny, Moscheles o fins i tot la de Franz Xaver Wolfgang Mozart, fill del genial Wolfgang Amadeus. El mateix Staier hi ha fet la seva aportació, una “introducció” a manera d'enllaç entre aquestes petites obres i la monumental sèrie de les *Variacions* beethovenianes. Staier ens en proposa una versió brillant, eloqüent, elegant, d'un gran refinament i que aporta tota l'essència de la darrera de les grans obres pianístiques del llegat de Beethoven. La interpretació posseeix força, agilitat en els *tempi* i multitud de contrastos en les dinàmiques que repercuten en el seu constant colorisme, imprescindible per a aquestes variacions. **PER LL. T.**



## Paul Lewis Schubert Sonatas

Piano sonata, D. 845; Wanderfantasie, D. 760; 4 Impromptus, D. 935; Moments Musicaux, D. 780.  
**Harmonia Mundi. 2012**

En aquest doble enregistrament dedicat a Franz Schubert, Paul Lewis apareix com un pianista elegant, noble i d'una profunda maduresa interpretativa. El seu acostament a l'obra del compositor vienès que està editant darrerament Harmonia Mundi sembla cridat a esdevenir una pedra de toc ineludible en la discografia schubertiana. Aquest és el cas de l'àlbum que ens ocupa, que ja li ha valgut algunes distincions notables en l'àmbit europeu.

Lewis és deixeble d'Alfred Brendel; i, ara que l'il·lustre cavaller britànic d'origen txec s'ha retirat dels escenaris, el pianista de Liverpool –tot just entrat a la quarantena– sembla una de les poques figures capaces de fer reviure l'esperit humanista del seu mestre. Amb un bon gust exquisit, una sàvia distribució de les tensions, una articulació molt neta i un fraseig acuradíssim, el seu Schubert és magnífic de cap a peus, i delecta tant en els moments de turbulència i batibull de greus com en la senzillesa aparentment infantil dels passatges més lluminosos. És preciosa la manera com fa emergir, amb tota subtileza i gairebé imperceptiblement, algunes idees temàtiques que neixen entre el rebombori. I els seus *rubatos* ajustadíssims fan somriure l'ànima quan la música visita territoris de serenor plàcida o s'extingeix gairebé en l'imperceptible.

L'àlbum presenta la *Wanderfantasie*, op. 15 en Do major i la *Sonata*, op. 16 en La menor, en les quals Schubert sembla trobar el seu camí més personal. Aquestes dues grans pàgines estan acompanyades pels *Quatre impromptus* pòstums, pels *Sis moments musicals*, D. 780 i per l'*Allegretto*, D. 915 en Do menor, que Lewis aborda amb rigor i manca d'artifici. És per això –i pel fet de posar humilment tots els seus recursos tècnics i artístics al servei de l'obra– que Lewis, a poc a poc i amb bona lletra, va acumulant motius per ser reconegut com un clàssic. **PER J. B. P.**



## Dvořák Zigeunerlieder

Genia Kühmeier, soprano.  
Bernarda Fink, mezzosoprano.  
Christoph Bernet, piano  
**Harmonia Mundi. 2012**

Tres col·leccions de *lieder*, concretament les *Melodies gitanes*, op. 55, els *Duets moravians*, op. 32 i les *Cançons bíbliques*, op. 99 integren aquest enregistrament realitzat el 2010 i ara produït per Harmonia Mundi que ens arriba amb les veus de Genia Kühmeier i Bernarda Fink acompanyades al piano per Christoph Bernet. Apropar-nos a aquests tres microcosmos creats per Dvořák suposa obrir-nos a un món en què, folklore, ritme, color, amor per la natura, lloança... són evocats musicalment pel compositor bohemí amb unes melodies plenes de naturalitat, d'expressió refinada però alhora evocadora de l'aroma popular (opus 55, opus 32) o d'un tarannà solemne (opus 99). I és precisament el cant natural exposat per Bernarda Fink en les cançons moràvies i la majestuositat amb què impregna les cançons bíbliques el que avalen aquesta meravellosa versió. Recordem que l'enregistrament de Fink del 2004 dedicat a melodies de Dvořák ja li va valer nombrosos premis de la crítica internacional. La veu jove, dútil i amb un estil capaç d'assolir diversitat de caràcters com la de Genia Kühmeier resulta plenament adequada per a les delicioses melodies gitanes i per afrontar els exquisits *Duets moravians*. Un viatge, doncs, meravellós per aquestes cançons de Dvořák servit per unes veus i un pianista plenament compenetrats. **PER LL. T.**



## Josep Gaz El barroc de la catedral de Girona (1690-1713)

**Música Antiga de Girona. 2012**

És magnífic que –en època de bonança econòmica– ens haguem dedicat a rescatar molts fons d'arxiu que, si no, encara romandrien polsosos en moltes catedrals. La tasca de recuperació del patrimoni propi és fonamental per sustentar la cultura d'un país. I això cal fer-ho tant en època de vaques grosses com –potser encara més– ara que ens les fan anar magres.

En l'àmbit musical, la manera de recuperar aquest patrimoni passa per l'edició de les partitures i fer-les accessibles auditivament, tant en concerts com en gravacions. Una tasca que cal fer no pas amb la voluntat desmesurada d'editar-ho tot, sinó amb el seny de saber treure a la llum pública només allò que els experts (i cal confiar en el criteri musicològic) consideren que és valuós de ser rescatat. Però, precisament per poder valorar en la seva justa mesura les obres i els autors desenterrats, és fonamental que disposem de bones versions. Perquè si, sense estar recuperada, l'obra romanica polsosa en un fons d'arxiu, un cop gravada –tant si l'obra com la versió no valen prou la pena–, el CD que en resulti s'empolsinarà eternament en un fons de prestatgeria. I, tant ara com abans, no ens podem permetre el luxe de gravar quelcom que no val la pena, o de gravar-ho malament.

Per desgràcia, això ha passat més d'una vegada en la recuperació del nostre patrimoni musicològic. No tant per la qualitat de les obres en si, com pel fet que algunes s'han gravat en males condicions. I aquest és precisament el cas del CD que ens ocupa. Perquè, si bé les obres del martorellenc Josep Gaz no són tan esplèndides com les dels seus coetanis Corelli, Couperin o Charpentier, bé mereixen ser enregistrades i difoses. Però han d'estar ben enregistrades. I, lamentablement, aquí no ho estan.

La interpretació dels seus *Solos* i *Villancicos* a càrrec del grup Música Antiga de Girona presenta unes insuficiències –sobretot en la part vocal– que n'impossibiliten totalment el gaudi. Malgrat les molt bones anotacions del llibret (escrit per Jaume Pinyol i Òscar Bonany), aquest CD no ajuda a descobrir l'obra d'aquest mestre de capella que estigué actiu a la catedral de Girona al tombant del segle XVII. **PER J. B. P.**

# DVD Últimes novetats



## Königskinder

E. Humperdinck

J. Kaufmann. I. Rey.

O. Widmer. L. Nikiteanu.

Opernhaus de Zurich. Dir.

mus.: I. Metzmacher. Dir.

esc.: Jens-Daniel Herzog.

2 DVD. DECCA. 2012

A aquestes altures, han estat tants els diversos intents de fer entenedora i creïble una trama antològicament tan complicada com la d'*Il trovatore*, que finalment tant l'argument com sobretot la inspiradíssima partitura d'aquest títol han esdevingut dels més populars del gènere. En aquesta producció –excel·lent, ja d'entrada– enregistrada a la Metropolitan Opera de Nova York, hi ajuda una ràpida transició entre les escenes que n'agilitza l'acció, així com una posada en escena que trasllada els quadres descrits pel llibretista un parell de segles en el temps.

Pel que fa als aspectes vocals, més d'un s'ha atrevit a postular que, per aconseguir un bon *Trovatore*, cal disposar dels quatre millors cantants del món. El quartet vocal protagonista d'aquest potser no són els millors del món –o sí–, però en tot cas sí que són valors segurs, entre els millors del moment i dels més solvents en els rols que aquí assumeixen. El tenor argentí Marcelo Álvarez és un Manrico apassionat i contundent, al costat d'una Sondra Radvanovsky –una de les estrelles del Met, juntament amb Zajick– que fa gala dels seus dots de gran actriu a més de brillant cantant. Ja sabem que Dolora Zajick és una de les millors Azucenes actuals, amb el registre vocal ampli i potent que posa al servei d'un dels personatges més complexos de l'òpera. Finalment, el comte de Dmitri Hvorostovski és un exemple sensacional de bon gust. Ja hem avisat que l'aposta vocal assegura l'èxit de la funció.

L'enregistrament es completa amb les breus entrevistes, entre bambolines, amb els protagonistes, a càrrec de Renée Fleming –que fa el paper, com ja hem pogut veure també en altres ocasions, d'amfitriona. L'òpera es pot seguir subtitulada en quatre idiomes.

PER ALBERT TORRENS



## Il trovatore

G. Verdi

M. Álvarez. S. Radvanovsky.

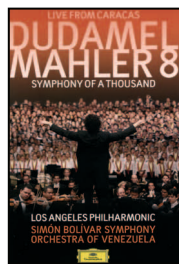
D. Hvorostovski. Metro-

politan Opera. Dir. esc.

D. McVicar. Dir. mus.:

M. Armiliato. Deutsche

Grammophon. 2012



## Simfonia "dels Mil"

G. Mahler.

G. Dudamel. Los Angeles Ph.,

O. S. Simón Bolívar. Live

from Caracas. Deutsche

Grammophon. 2012

En aquesta versió de la *Simfonia núm. 8* de Gustav Mahler, l'apellatiu "dels Mil" es queda curt. Veure l'escenari del Teatro Teresa Carreño de Caracas (Veneçuela) assortit de músics (més de dos centenars de membres en l'orquestra) i cantaires (el cor superava els 1.200 o 1.300 joves) és quelcom que supera les capacitats perceptives de l'ésser humà. És impossible comptar quants músics hi ha, a sobre. També escoltar el resultat sonor i desentranyar la puresa del text hauria de semblar difícil. I tot i així... el resultat és difícil d'explicar amb paraules.

Com a rerassaga de la doble celebració mahleriana esdevinguda al llarg dels anys 2010 i 2011, Gustavo Dudamel va aconseguir al llarg del gener i febrer de 2012 dur a terme un somni: interpretar totes les simfonies de Mahler en un cicle concentrat. Un cicle de cinc setmanes, sens dubte intenses. Per tal d'aconseguir-ho va unir les forces de dues de les orquestres de les quals és titular –la Filharmònica de Los Angeles i la Simón Bolívar de Veneçuela– i va aplegar membres dels diversos cors juvenils formats per El Sistema arreu de Veneçuela, per constituir un enorme Cor Simfònic Juvenil Simón Bolívar de Veneçuela, completat pels Nens Cantors de Veneçuela, l'Schola Cantorum i l'Schola Juvenil de Veneçuela.

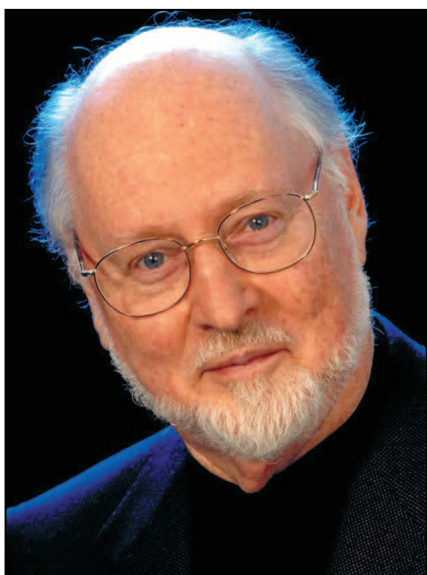
Aquesta no és una versió pulcra, perfecta en els detalls més ínfims, però és perfecta perquè és plena de vida, de rigor i d'energia. Qui hauria pensat mai que la música de Mahler es convertiria en talismà en un país de cultura tan diferent de la seva com Veneçuela? Perquè cal dir que, si en algun aspecte la versió perd una mica de força és més per les aportacions solistes (les veus) que no pas pel resultat de conjunt. Gustavo Dudamel conjunta a la perfecció tots els elements per confegir una simfonia brillant des del principi a la fi; des del "Veni, creator spiritus" excels fins al revelador "Alles Vergänglichliche ist nur ein Gleichnis" (Totes les coses transitòries, són només una metàfora)/ "Das Unbeschreibliche Hier ist's getan" (allò indescriptible, serà realitzat). I aquí, com al final del *Faust*, allò indescriptible, esdevé realitat. PER M. C. P.

# John Williams

‘CONCERT PER A VIOLÍ’ DE BRAHMS PER I. PERLMAN

COORDINAT PER VÍCTOR GARCÍA DE GOMAR

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



**Nova York, 24 d'octubre de 2011, Lincoln Center (Avery Fischer Hall)**

En total 5 Oscar i 47 nominacions als mateixos premis, 4 Globus d'Or, 20 premis Grammy... converteixen el nostre convidat en la persona viva amb més reconeixements per part de la indústria cinematogràfica.

John Williams celebra els seus 80 anys durant aquest 2012 amb treballs tan significatius com: *Star Wars*, *E.T. l'extraterrestre*, *Superman*, *Indiana Jones*, *Jaws*, *Parc Juràssic*, *La llista de Schindler*, *Harry Potter*, *Encontres a la tercera fase*, *Les aventures de Tintin*, *Memòries d'una geisha*...

La seva història també és de pel·lícula: seguint l'ofici del seu pare (percussionista de les orquestres dels estudis cinematogràfics), el jove John comença com a pianista dels mateixos estudis, treballant en mítiques bandes sonores d'autors com ara Bernhard Herrmann, Andrew Newman, Elmer Bernstein, André Previn, Dmitri Tiomkin i Franz Waxman. Després de fer orquestracions per a tots aquests, comença a tenir les seves oportunitats com a compositor. Amb el primer Oscar per *Jaws* (1974) d'Steven Spielberg,

rep l'encàrrec de fer la banda sonora del que serà la darrera pel·lícula d'Alfred Hitchcock (*Family Plot*). Una col·laboració d'altura!

Ens trobem en una pausa de l'assaig general amb la New York Philharmonic preparant el concert amb grans temes de bandes sonores (“A night at the movies!”). Preguntat sobre quina és la seva millor obra, sens dubte assenyala *E.T. l'extraterrestre*. “Estic molt orgullós d'aquesta obra. És idealment perfecta! La combinació dels motius amb les característiques dels personatges, el lirisme de les darreres seqüències,... i què puc dir de la joia d'Spielberg (amb qui estic associat en un treball continuat des de fa gairebé 40 anys)”.

Sobre la seva manera de treballar confessa: “Mai no llegeixo un guió de la pel·lícula sobre la qual haig d'escriure la música. És a partir d'escenes i el ritme que proposa el director que aleshores imagino els temes musicals.”

Si hi ha un treball que sobresurti pel seu èxit i extensió és la saga de *La Guerra de les Galàxies*: “Mai no vaig pensar que les primeres notes d'aquest treball serien un tema de tant d'impacte i tanta popularitat a tot el món! Em va entusiasmar reprendre la música per a les continuacions d'*Star Wars* i *Indiana Jones*. Era com agafar la teva vella bicicleta. En pocs segons ja recordes com anava tot i l'esperit amb què volies que anessin les coses.”

Home d'inspirades melodies i talent desbordant, té una versatilitat extraordinària per crear música per a drames, pel·lícules d'acció, fantasia, ciència-ficció... “Va ser tot un repte escriure a la vegada els temes d'històries tan diferents com

*Parc Juràssic* i *La llista de Schindler*.”

“Mai no he amagat la influència que han tingut per a mi obres com la Simfonia del Nou Món de Dvořák, La consagració de la primavera de Stravinsky, Quadres d'una exposició de Mussorgski, el Romeu i Julieta de Prokófiev, Finlàndia de Sibelius o Mort i transfiguració de Richard Strauss. Mai no escolto música mentre escric una obra nova. D'aquesta manera no em condiciona o no sento que la meua música no té valor davant de música d'altres compositors. Quan escolto música a casa i no tinc aquesta pressió sóc un gran admirador de Haydn, Mozart, Beethoven i especialment Brahms.”

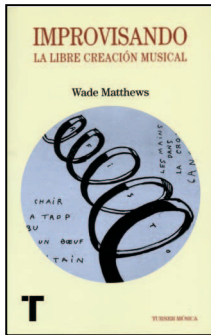
A banda de compositor, ha desenvolupat una important carrera com a director d'orquestra: “Durant totes aquestes dècades he tingut l'immens plaer de col·laborar amb solistes tan importants com els meus estimats Itzhak Perlman, Yo-Yo Ma, Jessye Norman, Isaac Stern, Gil Shaham, entre d'altres.”

Davant de la pregunta comuna als convidats a la secció: “Em costa molt triar un disc i segur que canviaria de parer cada dia, però en aquest moment potser estic escoltant més el Concert de violí de J. Brahms en la versió d'Itzhak Perlman, l'Orquestra Simfònica de Chicago i Carlo Maria Giulini. Un autèntic diamant!”

El seu testament: “La Música és un gran regal que se'ns ha donat. Gaudir de la Música fa que la vida sigui molt més meravellosa.”

Humanitat, generositat, talent i sensibilitat. Gràcies, mestre, per emocionar-nos pintant amb so allò que no és visible.





### Improvisando.

La libre creación musical.

Wade Matthews.

Turner Música.

Madrid, 2012.

237 pàgines

Wade Matthews és un reconegut improvisador (i també compositor i escriptor) franco nord-americà que fa anys que resideix a Madrid, on coordina diverses iniciatives multidisciplinàries de creació contemporània. Pel seu doble vessant artístic i acadèmic (és doctor per la Columbia University), qualsevol text de Matthews sobre la improvisació ha de ser rebut com una gran notícia.

I, efectivament, el seu *Improvisando. La libre creación musical* és una gran notícia, i està destinat a convertir-se en llibre de capçalera per a tota mena d'improvisadors. I més si tenim en compte les minses referències sobre la matèria en llengua castellana. Però el que fa que aquesta sigui realment una gran notícia és que el llibre és un caramel per a qualsevol músic i per a qualsevol amant de la música i la cultura, sigui de la disciplina que sigui. No sols per tot allò que explica (que és molt), sinó per com ho explica, amb una prosa rica i amb un ritme envejable. El marc teòric que desplega (sociologia, etnomusicologia, filosofia, psicologia...), les referències utilitzades i les reflexions de Matthews són

d'una entitat indiscutible. I l'aparent farragositat de l'índex s'esponja en un text que –tenint d'humor i vivacitat– enganxa des de la primera pàgina, amb anècdotes substancials i citacions reveladores.

Després d'un preàmbul brillant, Matthews explora la diferència entre composició i improvisació, traçant una distinció força definitiva entre ambdues disciplines. Seguint Derek Bailey –el llibre sobre improvisació del qual vam ressenyar fa pocs números–, Matthews explica llavors les diverses instàncies i maneres d'interactuar en la improvisació discursiva (la que té algun patró establert, com el jazz, el flamenc, etc.) i la improvisació lliure (que és pròpiament el seu camp d'acció). Però el llibre no es queda aquí, sinó que revela secrets d'ofici, i repassa tècniques, conceptes i contribucions de tota mena. Per fer-ho, Matthews vesteix el discurs de tota mena de consideracions que –com en el cas de la improvisació lliure– obren camins interessants per a idees noves.

PER JOSEP BARCONS PALAU

El Museu d'Història de Barcelona, dependent de l'Institut de Cultura de Barcelona, per tant institució municipal, desenrotlla una molt activa i intel·ligent tasca en diversos àmbits. Les seves activitats –ja siguin exposicions, publicacions, visites, cursos, conferències, exploracions arqueològiques, defensa del patrimoni, etcètera– tenen per una part un notable interès per a sectors amplis de la societat, i en aquest sentit sovint són obertes a la ciutadania. En aquest cas es tracta de l'edició d'un llibre nascut en l'avinentsa de la commemoració l'any 2009 del 150 aniversari del restabliment dels Jocs Florals de Barcelona, que el MUHBA va celebrar promovent-ne una completa exposició.

L'objectiu d'aquest llibre és mostrar del tot el que va significar i aportar aquell esdeveniment i consegüentment explicar-ne el recorregut fins a gairebé avui, tot con-

fegint una visió molt completa d'aquesta parcel·la de la història cultural barcelonina. Els diversos assaigs, obra de Joan Roca i Albert, Josep M. Domingo, Andreu Freixes, Ramon Pinyol i Torrents, Maria Àngels Verdguer i Francesc Cortès, són d'una qualitat i un rigor notables, i compleixen adequadament l'esmentat objectiu.

Des del punt de vista de la dedicació d'aquesta Revista, ens interessa especialment el confegit pel musicòleg Francesc Cortès, amb el títol explícit de "Les músiques dels Jocs Florals del 1959". En aquest assaig, l'autor per una banda mostra el paper que la música va ocupar en aquella primera edició, i de l'altra exposa amb abundància argumental el clima musical català de l'època en allò que constitueix una visió d'un món força desconegut.

PER JAUME COMELLAS



### Barcelona i els

### Jocs Florals, 1859.

Modernització i romanticisme.

Josep M. Domingo (editor).

Edita MUHBA.

244 pàgines



### Escucha esto.

(Listen to this)

Alex Ross

Seix Barral.

Barcelona, 2012.

620 pàgines

Després de l'èxit del seu primer llibre, *The rest is noise* (El ruido eterno), Alex Ross, el crític del diari «The New Yorker», torna a publicar un gran volum literari al voltant del tema de la música; aquest cop, però, sense un fil conductor únic. O, si més no, amb l'etern i perillós objectiu d'intentar explicar què significa la música per als seus creadors i els seus oients –en paraules de l'autor– al nivell més elemental.

*Listen to This* (Escucha esto, en la –un altre cop– excel·lent traducció de Luis Gago) és un recull d'articles escrits per Ross i principalment publicats al «The New Yorker», alguns convenientment revisats.

Recollint les paraules del crític musical nord-americà en el pròleg del llibre: "En els meus escrits sobre música, intento desmitificar l'art en alguna mesura, desfer els enganys, al mateix temps que no deixo de respectar la inesgotable complexitat humana que li dona vida". No hi ha dubte que el repte és ambiciós i les possibilitats per

abordar la temàtica musical, diverses.

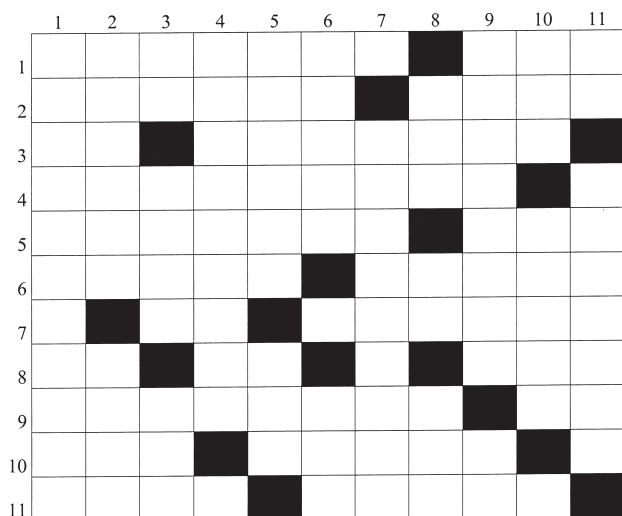
Ross opta, novament, per no fer distincions de tracte ni de valor entre la música dels compositors antics i els moderns, tant els de música coneguda com a "contemporània", com la música pop, rock, heavy... seguint la premissa que tots els compositors mereixen el mateix "generós tractament que s'atorga als mestres canònics".

Desentranyar l'origen i evolució de la xacona, el lament i el *walking blues*, les claus de l'estil de Mozart i fer-ho amb la mateixa seguretat amb què es parla de Bob Dylan o Björk pot semblar petulant, però en aquest llibre el caràcter subjectiu del discurs és condició ineludible per interpretar el que es diu. Com el mateix autor afirma: "Macostó a la música, en definitiva, no com un àmbit autosuficient, sinó com una manera de conèixer el món". Per tant, un llibre apte per a qui vol conèixer món amb un crític amb amplitud de mires.

PER MERCEDES CONDE PONS

# Música encreuada

PER EDUARD V. PATSI



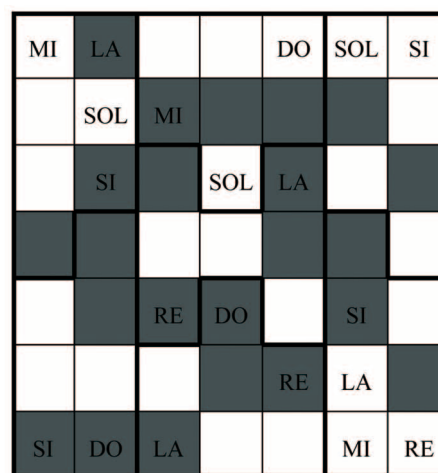
## HORITZONTALS

1. Accentuació de la nota en temps dèbil. Solo de campana.
2. Ainhoa, soprano basca. Tensada, fa que soni el tambor.
3. Xavier Armenter, compositor. Apujar el preu de les entrades del concert (del revés).
4. Les pobres protagonistes de les òperes sempre ho estan, o bé per la situació social o per la cotilla. Mil romans.
5. N'ha de tenir molta el director per defensar la seva interpretació. Mioli el gat vocàlicament.
6. Amb aquests materials orgànics alguns pobles n'han fet flautes. En fan els cantants quan surten d'escena i engrapen l'ampolla.
7. Enmig de l'any. Sense nom. El vals més autèntic.
8. Interpreta els extrems. Inspecciona els mateixos extrems. Mi major. Senyora escurçada.
9. Trombó antic. Albert Llanas, compositor.
10. Música dels núvols. A més de cantant, el d'òpera també ho ha de ser. Serpentó.
11. Instrument de corda pinçada. Interpretar, executar, fer sonar.

## VERTICALS

1. En Llibert Fortuny, per exemple.
2. Destriï el gra de la palla. Rara i despenada.
3. En Teatre Nacional fent la vertical. Rareses avocàliques. En Lluís Llach va fer famós el de destrat.
4. No n'hi ha cap sense música: la de graduació, la d'inauguració, la de comiat... La major.
5. Mig to fent la vertical. Als ABBA els ha caigut una B.
6. La 31 de Mozart. Víctor Valls, compositor (dues per falta d'una). Unió Concertística de Tarragona.
7. La major. El de la Cinquena de Mahler és el més famós.

8. Promoció de Concerts Especials (per no dir Partit Comunista d'Espanya, per exemple). Lluís Escusa, compositor. Els platerets en fan un per sonar.
9. Les cordes del violí en pateixen moltes. Rossend Aubí, pseudònim del compositor Arcadi Margarit.
10. Crit d'ànim torero. Obra musical, i per a alguns, obra total. Romberg, Ravel o Ruera.
11. Cent cinquanta romans. Llibrets d'església plens de cànctics.



<www.sidokus.com>

## Marxa dels Reis d'Orient (popular provençal)

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*.

## Catalunya Música Transmissions en directe

El 1987, el mateix any que es va crear Catalunya Música, el violagambista català Jordi Savall i la soprano Montserrat Figueras van tornar a Catalunya després d'haver viscut molts anys a Basilea. Va ser en aquell moment que van fundar La Capella Reial de Catalunya: una de les primeres formacions vocals dedicades a la interpretació de les músiques dels Segles d'Or amb criteris històrics; un grup vocal que porta el segell identitari de la seva llengua materna, les veus llatines, una sensibilitat especial per a la interpretació de la música antiga i un domini del so característic que els ha fet valedors d'un reconegut prestigi internacional.

És per això que entre l'ampli ventall de transmissions de concert que Catalunya Música us ofereix durant els mesos de gener i febrer, i amb motiu d'aquest aniversari, ens fa una il·lusió especial destacar-ne dues que pertanyen al cicle El So Original, enguany dedicat a la pau.

El 16 de gener a les Drassanes de Barcelona, Jordi Savall presenta un projecte ambiciós, "Erasm: elogi de la folia", sobre la figura visionària d'Erasm de Rotterdam. Humanista, pensador, gran defensor de la pau i el primer a creure

en la idea d'una Europa unida. Aquest concert començarà a les nou del vespre i estarà protagonitzat per La Capella Reial de Catalunya dirigida per Jordi Savall. També hi haurà la participació destacada dels actors catalans Sílvia Bel, Jordi Boixaderas i Josep Maria Pou.

El 15 de febrer a les vuit del vespre, des del Gran Teatre del Liceu, a Catalunya Música viurem en directe una altra experiència musical sense precedents. El concert titulat "La tragèdia lírica a França al temps de Lluís XIV i Lluís XV", que ens proposa fer un recorregut per la música de tres compositors que durant un segle van marcar els gustos operístics de la cort de Versalles: Jean-Baptiste Lully, Marin Marais i Jean-Philippe Rameau. Amb un repartiment ben assortit de magnífics cantants acompanyats per Le Concert des Nations i dirigits per Jordi Savall.

Per acabar, un esment especial al Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas, que enguany commemora el seu 50è aniversari. Per molts anys! Catalunya Música us n'ofereix en directe el recital dels guanyadors el 20 de gener a partir de les sis de la tarda.

**DILLUNS, 7 DE GENER**

Inici: 20.00 h

**GRAN TEATRE DEL LICEU**

TEMPORADA 2012-13

Vincenzo Bellini: **Il pirata**, òpera en dos actes (en versió de concert). Mariella Devia, Vladimir Stoyanov, Gregory Kunde, Vicenç Esteve, Fernando Radó i Elena Copons. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Antonino Fogliani. (140m)

**DIMECRES, 16 DE GENER**

Inici: 21.00 h

**REIALS DRASSANES DE BARCELONA**

TEMPORADA 2012-13 DE LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA

"Erasm de Rotterdam: elogi de la folia". La Capella Reial de Catalunya. Dir.: Jordi Savall. (90m)

**DIVENDRES, 11 DE GENER**

Inici: 19.30 h

**BERWALDHALLEN D'ESTOCOLM**

TEMPORADA 2012-13 DE L'ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO SUECA

Benjamin Britten: **Simfonia da Requiem**, op. 20. **Les Illuminacions**, cicle de cançons, op. 18. Héctor Berlioz: **Simfonia fantàstica**, op. 14. Elin Rombo, soprano. Orquestra Simfònica de la Ràdio Sueca. Dir.: Edward Gardner. (92m)

**DIVENDRES, 18 DE GENER**

Inici: 20.05 h

**GRAN AUDITORI DE L'ANTIGA ÒPERA DE FRANKFURT**

TEMPORADA 2012-13 DE L'ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO DE FRANKFURT

Aaron Copland: **El salón México** per a orquestra. Maurice Ravel: **Concert per a piano i orquestra en Sol major**. George Gershwin: **Rhapsody in blue**, per a piano i orquestra. Dmitri Xostakóvitx: **Simfonia núm. 6 en Si menor**, op. 54. Fazil Say, piano (artista en residència). Orquestra Simfònica de la Ràdio de Frankfurt. Dir.: Carlos Miguel Prieto. (94m)

**DISSABTE, 12 DE GENER**

Inici: 19.00 h

**ÒPERA METROPOLITANA DEL LINCOLN CENTER DE NOVA YORK**

TEMPORADA 2012-13 DEL MET

Giuseppe Verdi: **Il trovatore**, òpera en quatre actes. Alexey Markov, Marco Berti, Stephanie Blythe, Patricia Racette, Christophoros Stamboglis, Edyta Kulczak, Hugo Vera, Brandon Mayberry i David Lowe. Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: Daniele Callegari. (150m)

**DIUMENGE, 20 DE GENER**

Inici: 11.00 h

**AUDITORI DE BARCELONA. TEMPORADA 2012-13 DE L'OBC**

Blai Soler: Obra encàrrec de l'OBC i Ràdio França. Dmitri Xostakóvitx: **Concert per a violí i orquestra núm. 1 en La menor**, op. 77. Béla Bartók: **Concert per a orquestra, Sz 116**. Viktoria Mullova, violí (artista en residència). Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Pablo González. (90m)

**DIUMENGE, 20 DE GENER**

Inici: 18.00 h

**GRAN TEATRE DEL LICEU**

50a EDICIÓ DEL CONCURS INTERNACIONAL DE CANT FRANCESC VIÑAS

Concert final. Recital dels guanyadors dels principals premis d'aquesta convocatòria. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Gueràssim Voronkov. (120m)

**DISSABTE, 26 DE GENER**

Inici: 19.00 h

**ÒPERA METROPOLITANA DEL LINCOLN CENTER DE****DIUMENGE, 13 DE GENER**

Inici: 11.00 h

**AUDITORI DE BARCELONA**

TEMPORADA 2012-13 DE L'OBC

Gabriel Fauré: **Pavana**, op. 50. Albert Roussel: **Simfonia núm. 3 en Sol menor**, op. 42. Anton Bruckner: **Simfonia núm. 3 en Re menor**, "Wagner". Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: **Marc Minkowski**. (90m)



Marco Borggreve/Naïve

## NOVA YORK

TEMPORADA 2012-13 DEL MET

Giacomo Puccini: **La rondine**, òpera en tres actes. Kristine Opolais, Anna Christy, Giuseppe Filianoti, Marius Brenciu, Dwayne Croft, Edward Parks, Keith Jameson, Evan Hughes. Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: Ion Marin. (180m)

## DIUMENGE, 27 DE GENER

Inici: 11.00 h

AUDITORI DE BARCELONA. TEMPORADA 2012-13 DE L'OBC  
Xavier Montsalvatge: **Desintegració morfològica de la Xacona de J. S. Bach**. Antonín Dvořák: **Concert per a violoncel i orquestra en Si menor, op. 104**. Johannes Brahms: **Simfonia núm. 4 en Mi menor, op. 98**. Alisa Weilerstein, violoncel (artista en residència). Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Lawrence Foster. (90m)

## DIVENDRES, 1 DE FEBRER

Inici: 19.30 h

BERWALDHALLÉN D'ESTOCOLM

TEMPORADA 2012-13 DE L'ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO SUECA

Jean Sibelius: **Les oceànides**, poema simfònic, op. 73. Robert Schumann: **Concert per a piano i orquestra en La menor, op. 54**. Carl Nielsen: **Simfonia núm. 4, "la Inextingible"**, op. 29. Jonathan Biss, piano. Orquestra Simfònica de la Ràdio Sueca. Dir.: Susanna Mälkki. (74m)

## DISSABTE, 2 DE FEBRER

Inici: 19.00 h

ÒPERA METROPOLITANA DEL LINCOLN CENTER DE NOVA YORK

TEMPORADA 2012-13 DEL MET

Gioacchino Rossini: **Le Comte Ory**, òpera còmica en dos actes. Juan Diego Flórez, Nicola Ulivieri, Karine Deshayes, Nathan Gunn, Nino Machaidze, Susanne Resmark, Ashley Emerson, Scott Scully i Tyler Simpson. Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: Maurizio Benini. (150m)

## DIUMENGE, 3 DE FEBRER

Inici: 11.00 h

AUDITORI DE BARCELONA

TEMPORADA 2012-13 OBC

Gabriel Fauré: **Masques et bergamasques**, suite. Francis Poulenc: **Concert per a dos pianos i orquestra en Re menor, FP 61**. Joaquim Serra: **Impressions camperoles**, suite (versió per a orquestra). Maurice Ravel: **Daphnis et Chloé**, suite núm. 2. Nexus Piano Duo. Orquestra Simfònica de l'Escola Superior de Música de Catalunya. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Antoni Ros Marbà. (90m)

## DIJOUS, 7 DE FEBRER

Inici: 20.00 h

GRAN TEATRE DEL LICEU

TEMPORADA 2012-13

Jacques Offenbach: **Les contes d'Hoffmann**, òpera fantàstica en cinc actes.

**Natalie Dessay**, Michael Spyres, Kathleen Kim, Tatiana Pavlovskaya, Michèle Losier, Salomé Haller, Laurent Naouri, Manel Esteve, Carlos Chausson, Isaac Galán, Francisco Vas i Àlex Sanmartí. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Stéphane Denève. (185m)



## DIVENDRES, 8 DE FEBRER

Inici: 20.05 h

GRAN AUDITORI DE L'ANTIGA ÒPERA DE FRANKFURT

TEMPORADA 2012-13 DE L'ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO DE FRANKFURT

Johannes Brahms: **Concert per a piano i orquestra núm. 1 en Re menor, op. 15**. Anton Bruckner: **Simfonia núm. 1 en Do menor**. Rudolf Buchbinder, piano. Orquestra Simfònica de la Ràdio de Frankfurt. Dir.: Paavo Järvi. (105m)

## DIUMENGE, 10 DE FEBRER

Inici: 11.00 h

AUDITORI DE BARCELONA

TEMPORADA 2012-13 OBC

Johannes Brahms: **Simfonia núm. 3 en Fa, op. 90**. Béla Bartók: **Suite de danses, Sz 77**. Claude Debussy: **La mer**, tres escenes simfòniques. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Michel Tabachnik. (90m)

## DIVENDRES, 15 DE FEBRER

Inici: 20.00 h

GRAN TEATRE DEL LICEU

TEMPORADA DE CONCERTS 2012-13

"La tragèdia lírica a França al temps de Lluís XIV i Lluís XV". Jean-Baptiste Lully: **Alceste** (fragments). Marin Marais: **Alcione** (fragments). Jean-Philippe Rameau: **Les boréades** (fragments). Solistes per determinar. Le Concert des Nations. Dir.: Jordi Savall. (90m)

## DISSABTE, 16 DE FEBRER

Inici: 19.00 h

ÒPERA METROPOLITANA DEL LINCOLN CENTER DE NOVA YORK

TEMPORADA 2012-13 DEL MET

Giuseppe Verdi: **Rigoletto**, òpera en tres actes. Zeljko Lucic, Diana Damrau, Piotr Beczala, Stefan Kocán, Oksana Volkova, Edyta Kulczak, David Crawford, Emalie Savoy, Alexander Lewis, Robert Pomakov, Jeff Mattsey. Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: Michele Mariotti. (170m)

## DIUMENGE, 17 DE FEBRER

Inici: 11.00 h

AUDITORI DE BARCELONA

TEMPORADA 2012-13 OBC

Isaac Albéniz: **Catalonia**, suite orquestral. Joaquín Turina: **Danzas fantàstiques, op. 22**. Piotr Ílitx Txaikovski: **Simfonia núm. 5 en Mi menor, op. 64**. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Pablo González. (90m)

## DIVENDRES, 22 DE FEBRER

Inici: 19.30 h

BERWALDHALLÉN D'ESTOCOLM

TEMPORADA 2012-13 DE L'ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO SUECA

Thomas Adès: **Asyla**. Richard Strauss: **Ein Heldenleben** (Una vida d'heroi), poema simfònic, op. 40. Orquestra Simfònica de la Ràdio Sueca. Dir.: Daniel Harding. (75m)

## DISSABTE, 23 DE FEBRER

Inici: 18.30 h

ÒPERA METROPOLITANA DEL LINCOLN CENTER DE NOVA YORK

TEMPORADA 2012-13 DEL MET

Georges Bizet: **Carmen**, òpera en quatre actes. Anita Rachvelishvili, Nikolai Schukoff, Teddy Tahu Rhodes, Ekaterina Sherbachenko, Richard Bernstein, Trevor Scheunemann, Danielle Pastin i Jennifer Johnson Cano. Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: Michele Mariotti. (210m)

# Música encreuada **Solucions**

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

|     |     |     |     |     |     |     |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| MI  | LA  | FA  | RE  | DO  | SOL | SI  |
| RE  | SOL | MI  | LA  | SI  | DO  | FA  |
| FA  | SI  | DO  | SOL | LA  | RE  | MI  |
| DO  | RE  | SOL | SI  | MI  | FA  | LA  |
| LA  | MI  | RE  | DO  | FA  | SI  | SOL |
| SOL | FA  | SI  | MI  | RE  | LA  | DO  |
| SI  | DO  | LA  | FA  | SOL | MI  | RE  |

&lt;www.sidokus.com&gt;

Marxa dels Reis d'Orient (popular provençal)

## 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 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](http://www.revistamusical.cat)  
 > [facebook.com/revistamusicalcatalana](https://facebook.com/revistamusicalcatalana)  
 > [twitter.com/revistamuscat](https://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](mailto:revista@palaumusica.cat) | [www.revistamusical.cat](http://www.revistamusical.cat)

*La música és el veritable llenguatge universal*

Pau Casals (1876-1973). Músic i compositor



Cat **M**úsica  
Intensament clàssics



# Tardes al Palau —2013

ABONA'T  
a 6 Tardes al Palau  
per només  
**69€**

01 | Diumenge, 3 de febrer de 2013  
18 h — Sala de Concerts



## Cor Jove de l'Orfeó Català

Cor dels Països Catalans  
(Esteve Nabona, director)  
Banda Municipal de Música  
Salvador Brotons, director

Obres de A. Borodin, J. Guinjoan,  
P. I. Txaiikovski.

Preus: 10 i 12 €

02 | Diumenge, 10 de febrer de 2013  
18 h — Sala de Concerts



## Cobla Simfònica Catalana

Marcel Sabaté, director

Obres de X. Montsalvatge,  
F. Cassú, J. Serra, X. González  
Ranchal, F. Burrull.

Preus: 12 i 15 €

03 | Dilluns, 18 de febrer de 2013  
19 h — Sala de Concerts



## Nina & Port Bo

Nina, veu  
Port Bo, havaneres

*A prop del mar*

Preus: 20 i 25 €

04 | Dilluns, 4 de març de 2013  
19 h — Sala de Concerts



## The Gospel Viu Choir

Moisès Sala, director

*Espirituals negres*

Preus: 20 i 25 €

05 | Dilluns, 6 de maig de 2013  
19 h — Sala de Concerts



## La Vella Dixieland

Marian Barahona, veu  
Josep M. Farràs, trompeta

*Cooking*

Preus: 20 i 25 €

06 | Dilluns, 27 de maig de 2013  
19 h — Sala de Concerts



## Orquestra de Cambra Terrassa 48

Kai Gleusteen, violí  
Quim Tèrmens, concertino director

Obres de P. Breiner, K. Jenkins,  
A. Piazzolla.

Preus: 10 i 12 €

Extra 01 | Dilluns, 22 d'abril de 2013  
19 h — Sala de Concerts



## Cobla Sant Jordi - Ciutat de Barcelona

Obres de Garreta, Vilà i Gandol,  
Cassú, Moraleda, Oltra, Moner,  
Toldrà, Ortí i Timón

Preus: 12 i 15 €

Extra 02 | Dilluns, 10 de juny de 2013  
19 h — Sala de Concerts



## Esbart Joaquim Ruyra

*Dret* (espectacle de dansa)

Preus: 15 i 18 €

Informació, venda d'entrades i abonaments:

Taquilles de Palau de la Música Catalana

Telèfon: 902 442 882

A/e: [taquilles@palaumusica.cat](mailto:taquilles@palaumusica.cat) / [abonaments@palaumusica.cat](mailto:abonaments@palaumusica.cat)



PALAU  
DE LA  
MÚSICA  
ORFEÓ  
CATALÀ