

REVISTA MUSICAL CATALANA

**KHATIA
BUNIATISHVILI**

La "dama de ferro"
del piano

**ECM
RECORDS**

La cerca de
la perfecció
sonora

**ANTONIO
MORAL**

Centro Nacional
de Difusión
Musical

**INSTITUT
LLONGUERES**

100 anys de
pedagogia



25 ANYS

JORDI SAVALL

**I LA CAPELLA REIAL
DE CATALUNYA**

LA RECUPERACIÓ DE LA MÚSICA ANTIGA A CATALUNYA (I)

Cicle Coral Orfeó Català 2012—2013

Dilluns, 11 de març de 2013
20.30 h, Sala de Concerts

RIAS Kammerchor

Hans-Christian Rademann, *director*

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

Preus: de 22 i 34 €

Diumenge, 17 de març de 2013
12 h, Sala de Concerts

Cor Infantil de l'Orfeó Català Cor Tapiola

Unint veus del nord i veus del sud

Preus: de 7 i 11 €

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

Cor de Cambra de l'Auditori Enric Granados de Lleida

Orquestra Simfònica Camerata XXI
Xavier Puig, *director*

A. Pärt: *Collage sobre B-A-C-H*

J. S. Bach: *Cantata BWV 4 "Christ lag in Todesbanden"*

A. Pärt: *Tè Deum*

Preus: de 11 i 17 €

Diumenge, 28 d'abril de 2013
12.00 h, Sala de Concerts

Cor de Noies de l'Orfeó Català

Buia Reixach i Feixes, *direcció*

Segle XX. De França a Hongria

Preu: 17 €

Diumenge, 12 de maig de 2013
18.00 h, Sala de Concerts

Orfeó Català Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra

Josep Vila i Casañas, *director*

J. S. Bach: *Passió segons sant Joan*

Preus: de 17 i 28 €

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

Cor Jove de l'Orfeó Català

"Ars Musicae" Orquestra Barroca

Marc Rosich, *direcció escènica*

Esteve Nabona, *director musical*

Dido & Aeneas de Purcell

Preu: 28 €

Diumenge, 16 de juny de 2013
18.00 h, Sala de Concerts

Orfeó Català

Josep Vila i Casañas, *director*

Catalunya i l'Europa Mediterrània

Preu: 11 €



Quins són els referents?

Tanquem l'edició d'aquest número de la «Revista Musical Catalana» lamentant dos decessos en el panorama intel·lectual català molt vinculats al món de la música. Agustí Fancelli (Barcelona, 1957), cap de Cultura i Opinió de l'edició catalana del diari «El País», deixa una mica més orfe encara el periodisme cultural actual, un sector tocat cada cop més durament per les vicissituds d'una crisi econòmica –i de valors– que causa estralls dia rere dia. Fancelli era periodista de professió i posseïa una formació humanística important, en concret en l'àmbit musicològic. Va exercir la crítica musical des del 1986, però va conrear tots els gèneres periodístics en seccions variades com cultura, opinió o esports. Molt ben valorat pels companys de professió, la seva pèrdua és l'adéu també d'un periodista intel·lectual; un perfil cada vegada més difícil de trobar.

Pocs dies després es produïa l'adéu d'un altre intel·lectual genuí, aquest sí dedicat durant tota la vida a l'art de pensar i teoritzar sobre l'essència de l'ésser humà i les seves preguntes més fonamentals. Eugenio Trías (Barcelona, 1942) havia creat escola, i mai més ben dit, al capdavant de la seva càtedra d'Història de les Idees a la Facultat d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra, de la qual una generació actual de professors i professionals del sector cultural són deutors avui dia. Considerat per molts el filòsof més important en llengua espanyola després d'Ortega y Gasset i Premi Friedrich Nietzsche l'any 1995 (considerat el Nobel de la filosofia), el seu pensament abastava temàtiques tan àmplies i complexes com l'ètica, l'estètica, la filosofia de la religió, la teoria del coneixement i l'ontologia, tot encunyant una *teoria del límit* de referència. Trías era també un gran amant de la música i en els seus dos recents llibres –*El canto de las sirenas: argumentos musicales* (2007) i *La imaginación sonora* (2010)–, els estudiosos i melòmans poden gaudir d'una nova aproximació a la filosofia del segle XXI que fa dels arguments musicals el centre de gravetat del pensament en lloc del llenguatge.

Aquestes morts se sumen a les d'un altre teoritzador i divulgador musical dels segles XX i XXI, Charles Rosen –de

qui publiquem un obituari en les pàgines següents–, que fan sorgir la pregunta que dona títol a l'editorial: quins són els referents? Quins són avui dia aquells que dediquen la seva vida a pensar, a reflexionar sobre la nostra cultura i el seu valor per transmetre-ho al comú dels mortals com a guia per a una vida completa? ¿Potser estem vivint una època d'absència de referents ara que els pocs que hi havia ens van deixant i el present no sembla portar-ne de nous i, encara pitjor, el nostre sistema sembla voler deixar cada cop menys espai perquè exposin el seu pensament?

Amb aquesta pregunta retòrica presentem un nou exemplar de la «Revista Musical Catalana» que té com a tema central una primera entrega (al dossier) d'un repàs exhaustiu de la recuperació de la música antiga a Catalunya. Des dels incipients estudis de Felip Pedrell, passant per la important tasca documental feta per Higiní Anglès, fins a arribar al referent català més internacional, Jordi Savall, la música antiga a Catalunya no només ha viscut un segle de glòria, sinó que està precisament ara en un moment àlgid de recreació. Els vint-i-cinc anys de La Capella Reial de Catalunya són, si es vol, una excusa per analitzar la tasca d'un conjunt de músics que, liderats per Savall, han portat fora de les nostres fronteres una nova manera de fer música antiga. Però no són els únics, i dels altres i de les noves generacions, en parlarem a bastament en una propera entrega sobre aquesta temàtica.

Amb aquest compromís per promoure aquest tipus tan heterogeni de música –“antiga” es refereix actualment tant a una forma d'interpretació com a la música d'un determinat període històric–, el Festival de Música Antiga de Barcelona reneix en un format amalgamador de propostes de diferents institucions aplegades per salvaguardar el festival, mentre que altres cicles i festivals més humils, com el segon Cicle de Concerts Joan Manén o el tercer Festival de Pasqua de Cervera de Música Catalana, es responsabilitzen de la recuperació i divulgació de la música catalana dels nostres dies i de la dels nostres avis. *Eppur si muove...*

REVISTA MUSICAL CATALANA



NÚM. 332
MARÇ-ABRIL 2013
5a ÈPOCA
ANY XXX
www.revistamusical.cat

PORTADA
Jordi Savall
(foto: David Ignaszewski)

CONSELL EDITORIAL

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

DIRECCIÓ

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

COORDINACIÓ

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

CONSELL DE REDACCIÓ

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

COLLABOREN EN AQUEST NÚMERO

Jordi Alomar, Rafael Argullol, Pere Artís, Josep Barcons, Ricard Bordas, Xavier Cazeneuve, Xavier Cester, Xavier Chavarria, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Francesc Cortès, Ana María Dávila, Miquel Descot, Miquel Gené, Víctor García de Gomar, Jordi Maluquer, Lluís Millet, Joaquim Noguero, Mònica Pagès i Santacana, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Javier Pérez Senz, Jorge de Persia, Marta Porter, David Puertas, Miquel Pujadó, Xavier Pujol, Jaume Radigales, Albert Torrens, Lluís Trullén i Jordi Urpí.

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
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

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

ACTUALITAT

6 | SIS PUNTS DE VISTA

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

14 | INDÚSTRIA CULTURAL

ECM Records

Una catedral per a la música

16 | ARTICLE

Verdi i els pares que va parir

22 | SÓN NOTÍCIA

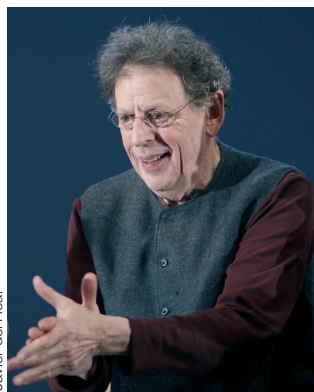
Obituari de Charles Rosen.
Concurs Maria Canals 2013.
35è Festival de Música Antiga.
2n Cicle Joan Manén.
3r Festival de Pasqua de Cervera

26 | REPORTATGE

'Sicut erat in principio'

La recuperació de la música litúrgica

29 | IMPRESCINDIBLE

'Street Scene' de Kurt Weill

Javier del Real

30 | COMPÀS LLIURE

Alfa i omega de Philip Glass

34 | TALENTS D'AVUI

Lluís Grané

36 | L'ÀNIMA DEL SO

Josep Carbonell

EN PORTADA



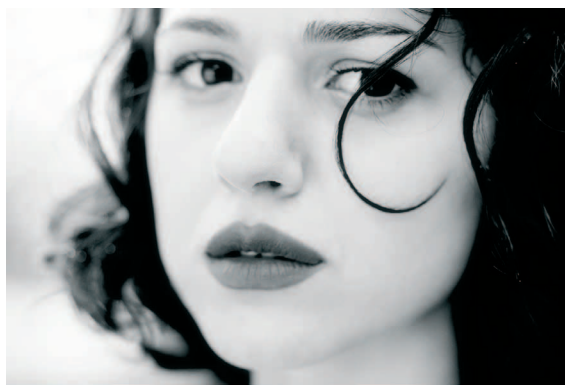
David Ignaszewski

38 | DOSSIER

La recuperació de la Música Antiga (I)

25 anys de La Capella Reial de Catalunya de Jordi Savall

DESTACATS



10 | ENTREVISTA

Khatia Buniatishvili

La "dama de ferro" del piano

18 | ENTREVISTA

Antonio Moral

Director del Centro Nacional de Difusión Musical

32 | A PROPÒSIT DE...

Joan Llongueres

En el centenari de l'Institut Joan Llongueres

UT MUSICA

50 | 100 ANYS D'RMC

51 | RECORDEM...

52 | PAPER D'ASSAIG

Un temps perdut

53 | PANTALLES SONORES

20 anys de**'La llista de Schindler'**

54 | MEMÒRIA MUSICAL

Associació Música da Camera

56 | LIED SENSE PARTITURA

Josep Palau i Fabre

57 | L'EMPREMTA DE...

Leonora Milà

58 | CORRESPONDÈNCIES

Espriu i la música

59 | L'ENCANTADORA

DE FERES

Bach per Pasolini

Frederic Amat

60 | COS DE PARTITURES

Pascal Comelade

El ritme més salvatge

62 | CONTES A

LA VORA DEL SO

Literatura sonora

PUBLICACIONS

64 | RESSENYES

Discos, DVD, llibres

69 | COL·LECCIÓ PRIVADA

71 | MÚSICA ENCREUADA

72 | CATALUNYA MÚSICA

Llavors de futur

PER XAVIER CHAVARRIA

Let the Peoples sing: “deixem que la gent canti”, o més exactament “deixem que els pobles cantin”. Aquest epígraf (que, en els temps que corren, sembla tota una allegoria) és el títol del concurs internacional per a cors amateurs que organitza la Unió Europea de Radiodifusió des de fa quaranta-set anys, un certamen de molt prestigi en què participen formacions corals d'arreu del món que presenten els seus enregistraments radiofònics a través de les emissores membres de la UER. I permeteu-me que també vegi una premonició en tota regla en el fet que un dels cors escollits per participar en la final de l'edició d'enguany sigui el Cor Infantil Amics de la Unió de Granollers, el candidat presentat per Catalunya Música, l'única emissora del centenar que integren la Unió Europea de Radiodifusió que no és estatal, que no representa un Estat, sinó un país que s'està plantejant seriosament si vol ser-ho. Efectivament, *Let the Peoples sing*.

Il·lusions a part, hem de felicitar de tot cor la formació granollerina, una de les més potents, ambicioses i exemplars del país, i al seu director, Josep Vila i Jover, per aquest reconeixement internacional que, passi el que passi a la final, ja és un gran triomf. I també hem d'estar cofois amb la labor visionària de Catalunya Música en aquest projecte: al concurs *Let the Peoples sing* els cors només es poden presentar per mitjà d'una emissora de ràdio que els avaluï, i que en presenti un enregistrament de qualitat (bravo, tècnics de so!) per tal que un jurat internacional se l'escolti, l'avaluï i decideixi si passa a la final. La candidatura presentada per Catalunya Música ha estat una de les tres escollides en la categoria de cors joves, per a cantaires de menys de vint anys, per participar en el concert final que se celebrarà a Luxemburg el 13 d'octubre d'enguany, i que serà transmès en directe per diverses emissores en el marc de la temporada Euroràdio. Intimida veure el palmarès recent del certamen i el nivell dels cors participants, però això encara engrandeix més el mèrit del cor català, i ens promet un concert final espectacular.

Més enllà de la satisfacció i l'orgull que ens provoca, aquesta nominació és un reconeixement valuós i de prestigi al treball que duen a terme els Amics de la Unió de Granollers des de la seva fundació, l'any 1996. El seu cor infantil és la punta de llança d'una admirable estructura d'ensenyament musical fonamentada en la veu i el cant, que aplega centenars d'infants, a partir dels tres anys, repartits en diversos cors, i que també poden desenvolupar les seves habilitats musicals a través de l'estudi i la pràctica instrumental. Aquest èxit no és ni casual ni anecdòtic, perquè aquest no és l'únic cor infantil d'alt nivell que hi ha a casa nostra, i perquè fa dècades que el món coral infantil treballa molt, i molt bé, arreu del territori: ja vaig comentar fa temps que els millors cors que hi ha actualment a Catalunya són infantils. I aquest n'és un. És ben bé la imatge de la piràmide: com més ampla és la base, més amunt

arriba la cúspide. I estic convençut que això és un bon símptoma, i que reflecteix la bona salut de certs aspectes essencials d'una societat i d'un país.

Aquesta sensació, i l'èxit dels Amics de la Unió de Granollers, m'ha fet pensar molt en l'article de Jordi Cornudella, publicat al número anterior d'aquesta Revista, titulat *El poder del cant*, i que començava amb una afirmació rotunda: haver cantat assíduament en una coral durant la infantesa té una transcendència formidable. Ho subscriu absolutament i en dono fe, no només per haver-ho fet de ben petit, sinó per les experiències que he viscut com a director de diversos cors infantils i juvenils, i pels resultats a nivell humà que he anat veient *a posteriori*. Les corals infantils són un tresor per a una societat. I cantar i fer música en aquestes edats és una experiència inesborrable que proporciona intangibles molt valuosos: Cornudella esmentava els hàbits, els valors, i sobretot la llavor de sensibilitat per la música, per l'art i per la bellesa que hi queda plantada i que pot acabar germinant en qualsevol moment. En aquest sentit, un cor infantil és un territori especial, un reialme a part, un jardí on es fan créixer, pacientment i des del no-res, unes veus tendres, però també i subtilment aquests valors i hàbits, el bon gust i l'amor per la música; l'objectiu no és pas assolir la perfecció, sinó proporcionar als nens i nenes una experiència musical agradable, enriquidora, que permeti aquest aprenentatge, i descobrir-los la joia de cantar i de fer música. A la coral, l'infant reforça el sentit del ritme, poleix l'oïda, aprèn a escoltar, a treballar en equip, a aportar un esforç anònim però imprescindible per al bé col·lectiu; amplia el seu llenguatge, descobreix un repertori tradicional que d'altra manera potser no coneixeria, adquireix uns valors de comunitat, de relació amb els altres nens, acceptant lliurement i de bon grat unes normes de funcionament i una disciplina, manifestant-se sense vergonya, assumint responsabilitats i compromisos envers el grup... Aquí no hi ha premis individuals: tots hi guanyen per igual. I si es treballa bé, amb constància i paciència, s'obtenen resultats magnífics. Són valors que l'infant aprèn sense adonar-se'n, simplement fent música d'una manera lúdica i divertida.

I el que és més important: tot i que en algunes ocasions n'acaben sortint professionals del ram, les corals no formen els músics del futur, sinó persones que estimaran la música per sempre més perquè l'han viscuda des de dins, que la valoraran perquè han tastat el que costa i el que exigeix; melòmans i aficionats especialment sensibles al fet musical i a la veu, que d'una manera o altra sempre romandran a prop del món de la música, i al qual mai més no renunciaran. Perquè encara que la música pugui quedar un xic arraconada en certes etapes de la vida, aquest amor sempre restarà latent, i pot renéixer en qualsevol moment, per fer-nos-ho passar bé, o per fer-nos més feliços.

MIKROKOSMOS

En la mort del mestre Josep Viader

PER PERE ARTÍS

Fa pocs mesos va morir el mestre Josep Viader, una figura de referència per al cant coral, especialment a Girona i les seves comarques. Nascut l'any 1917, fou músic, compositor i arranjador destacat (d'ell és l'harmonització coral de l'himne de Catalunya *Els Segadors* més cantat); havia estat director del Conservatori de Música de Girona (1949-1985) i de l'Escola Normal (1945-1985), actualment Facultat de Ciències d'Educació de Girona. Va fundar la Capella Polifònica de Girona l'any 1956 i més tard la coral Saba Nova que des del principi formà part del Secretariat de Corals Infants de Catalunya al qual el mestre Viader s'integrà en l'equip tècnic.

Fou un director excepcional; per això tenia la facultat de captar, amb un gest precís i efectiu, l'atenció dels seus cantaires. Com a bon pedagog que era, sabia transmetre els seus coneixements i la seva experiència de molts anys de direcció d'una manera franca i entenedora als seus deixebles. Fou irònic amb ell mateix; d'ací una anècdota molt poc coneguda: el mestre Viader era calb i per dissimular-ho es posà una perruca. Un dia, abans de l'assaig se la tragué i digué als seus cantaires: *"Ara rigueu tant com vulgueu i poseu-vos a treballar en el que avui ens toca fer."* Va ser distingit amb la Creu de Sant

Jordi (1991) i també fou guardonat amb el títol de Gironí de l'Any (1982) –per això té un carrer dedicat, i un auditori a la seva ciutat natal, on assagen les corals que fundà, igualment porta el seu nom.

Amb la seva mort la música catalana i més concretament el cant coral ha perdut una figura que treballà abnegadament per allò que més estimà: Catalunya, especialment Girona i el cant coral; perquè també fou directiu de la Federació Catalana d'Entitats Corals. Tots els que el tractàrem i el coneguérem el recordarem com un home discret i profundament compromès amb els valors més positius de Catalunya. Perquè en definitiva el mestre va ser un exemple dels que treballen des d'un segon pla, tot evitant qualsevol mena de protagonisme públic.

La història el recordarà com un home que amb humilitat i constància treballà intensament durant el franquisme per contribuir a conservar el patrimoni cultural, especialment el patrimoni musical del nostre país. En homenatge, l'Orfeó Català, en el Concert de Sant Esteve de l'any passat interpretà, la seva sardana *La sardana eterna*, com a record de la seva labor.

TANGENTS

Tornen les misses polifòniques

PER JORDI MALUQUER

Fa anys Joventuts Musicals de Barcelona amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat havia aconseguit endegar un cicle mensual de misses celebrades amb la col·laboració de conjunts instrumentals, cors i solistes i que interpretaven les composicions de Bach, Haydn, Mozart, Dvořák fetes per a aquest propòsit. Unir música i celebració era recuperar una riquesa històrica que l'Església havia abandonat a causa, en primer lloc, de la implantació del gregorià com a música que es creia més adequada per al culte, i a l'obertura, després, d'un ventall de possibilitats que fou ocupat principalment per obres de compositors recents de procedència clerical, o d'adaptacions de gospel o de músiques ètniques.

Hi ha dues paradoxes o contradiccions en aquest context: a) que si l'Església mantenia el patrimoni arquitectònic, escultòric i pictòric dels seus temples, menystenia en canvi les aportacions que els grans compositors de tots els temps havien fet destinades al culte. Mentre les sales de concerts s'omplien per escoltar les misses de Bach, Haydn, Mozart, Verdi o Dvořák, els temples es buidaven tot escoltant músiques a vegades encara més desarrelades que els clàssics de la sensibilitat popular. L'Associació d'Amics de Mozart havia recordat anualment el patrimoni mozartian de misses, però un cicle llarg no s'havia donat; b) l'evidència que a una missa en una sala de concerts li mancava una part substancial: el lligam amb la cerimò-

nia per a la qual havia estat composta.

L'arribada a la diòcesi de Barcelona de l'actual arquebisbe, el cardenal Lluís Martínez Sistach, va millorar el panorama. Confessà que no hi havia pressupost com per celebrar misses de grans compositors amb solistes de qualitat, cor i orquestra, però que es comprometia a dotar la catedral d'una capella de música eficient que permetés il·lustrar musicalment amb dignitat les celebracions. I així ho ha fet, amb un conjunt que ha pogut principalment en el valuós repertori d'antics mestres de capella de la catedral que ha anat oferint en ocasions esparses, en les principals festivitats i en la missa dominical. Ara s'anuncia –amb dues celebracions ja fetes– la continuació d'un cicle de misses polifòniques confiant-ne la part musical a Barcelona Ars Nova que dirigeix Mireia Barrera, que els propers 17 de febrer al monestir de Pedralbes, 21 d'abril a l'església dels Sants Just i Pastor i el proper mes de maig també a Pedralbes, amb obres, respectivament, de Victoria, Palestrina i Bach, tenint com a celebrants sacerdots il·lustres com Armand Puig, Jordi-Agustí Piqué i Santiago Bueno. Un s'adhereix a aquesta iniciativa de l'Associació Amics de les Misses Polifòniques amb una profunda emoció al fons del cor. Unir fe i música ha estat sempre una de les dèries particulars.

Mite i realitat...

PER LLUÍS MILLET

En fullejar l'àlbum d'honor de l'Orfeo Català, hi veig una cordial dedicatòria en català del director d'orquestra Franz Beidler (1872-1930) datada el 20 de juny de 1913, aviat farà un segle, quan Barcelona bullia en plena febre wagneriana: (*"Al meravellós Orfeo Català com inoblidable record de la magnífica cooperació en els festivals del Centenari de Richard Wagner [...], admirant la seva] gloriosa obra de cultura en favor de l'art català"*).

Els programes de mà del festival barceloní, que tingué lloc al Palau de la Música Catalana, presentaven Beidler com a director al Festival de Bayreuth, i encara, dècades després, els vells de l'Orfeo el recordaven com "el gendre de Wagner". Efectivament, el 1900 es va casar amb Isolde Wagner, la filla de Cosima Wagner-Liszt, la qual s'uní oficialment en matrimoni amb Richard Wagner quan Hans von Bülow li concedí el divorci. Molt breument, després de la mort de Wagner, Cosima assumí la direcció de la Festspielhaus i designà com a successor absolut el seu fill petit Siegfried, en conflicte amb Isolde, que al·legava els drets de primogenita per defensar els interessos del seu marit, que s'havia incorporat als cercles de Bayreuth. Les relacions entre les dues bandes és feren cada vegada més tenses i violentes, fins a arribar al procés judicial de la filla contra la mare dels anys 1913-1914. Fou aleshores quan, segons que sembla, Cosima féu circular el rumor que Isolde no era filla de Wagner sinó de Bülow. L'esclat de la Primera Guerra Mundial accelerà el judici, que donà la raó a Cosima, tot i que avui es té la certesa de la paternitat wagneriana sobre Isolde.

El fill d'Isolde i Franz, Franz Wilhelm Beidler (1901-1981), molt afectat per aquests conflictes, mostrà el seu ressentiment en el llibre *Cosima Wagner-Liszt. Der Weg zum Wagner-Mythos*, molt crític amb la seva àvia. Franz Wilhelm, el nét oblidat de Wagner, fou apartat de Bayreuth en casar-se amb una dona d'origen jueu. Exiliat a Suïssa, es féu socialista i més tard marxista; rebutjà el nacionalsocialisme i es proposà –no sempre de manera desinteressada– de defensar la memòria de Wagner contra l'ambient pronazi del Bayreuth de l'època i de la utilització que en féu la propaganda nacionalsocialista.

Després de la guerra, l'any 1946 impulsà una proposta per iniciar una nova era mitjançant una fundació que integrés artistes i intel·lectuals censurats pel nazisme, com ell mateix, el seu gran amic Thomas Mann, Arnold Schönberg o Paul Hindemith, entre d'altres. Finalment, però, va prevaler el testament de Siegfried i Winifred Wagner en favor de Wolfgang i Wieland.

De fet, la història interna del Festival de Bayreuth –abstracció feta de la seva transcendència estètica i cultural– és plena de lluites internes per controlar-lo, una lluita pel poder, a fi de comptes, com si fos una extensió del fil conductor de la *Tetralogia* wagneriana: les baralles i els enfrontaments dels déus, herois i altres personatges més o menys mítics, al voltant de la possessió del màgic Anell que atorga el poder de dominar tot el món, un drama i una intriga que s'estenen al llarg de tres generacions.

Evolució en temps de crisi

PER JOSEP PASQUAL

A les cobles, la crisi no els ha agafat amb el pas canviat. Alguna cosa havia de tenir de bo haver-se hagut d'espavilar al llarg dels anys amb més elements en contra que no pas amb factors ben predisposats, una situació que desenvolupa els dots de persuasió i esmola l'enginy. Possiblement, si la cobla ha viscut algun període de crisi al llarg de la seva història deu d'haver tingut més a veure amb uns prejudicis socials i personals que, curiosament, ara semblen menys presents. És evident que no hi ha d'haver cap got comunicant entre un aspecte i l'altre, perquè és poc probable que l'escassetat econòmica hagi de comportar un canvi de criteri social sobre l'estètica musical, però potser sí que hi ha influït indirectament; de totes les menes de formacions instrumentals, és probable que davant de la situació actual les cobles hagin sabut adaptar-se a la nova situació amb més facilitat. De fet, ho han hagut de fer sempre, si se n'han volgut sortir. A les cobles, fer mans i mànigues no els ha vingut de nou.

El moviment musical per a cobla no podrà agrair mai prou a la Cobla Sant Jordi totes les fronteres que ha travessat i tots els clixés que ha esmicolat. Ara, després d'haver pelegrinat per mil i un projectes i mil i una propostes, el seu nom no para de fer-se aparèixer en totes les llistes de premis, reconeixements i distincions. No està de més fer memòria dels anys d'evangelització que ha hagut de protagonitzar abans d'aquesta etapa més agraïda, però en tot cas, ara que ja són a l'altra banda del túnel, s'ha de posar en valor aquesta singladura i també, sobretot, que de la gran tasca creativa i de difusió que està desenvolupant des de ja fa una eternitat, en treu profit tot el sector. I un dels aspectes més clarividents pels quals ha pogut apostar amb més fermesa i que ara resulta més imprescindible ha estat el de prioritzar la possibilitat de difusió i de creixement artístic per damunt del guany econòmic o de l'aplaudiment personal. Sembrar per recollir. La inversió, en temps de crisi, s'havia de fer notar.

El model artístic que ha donat peu a la seva personalitat estètica ha estat adoptat i revisat per moltes altres formacions, totes i cadascuna buscant el seu perfil, la seva idiosincràsia. Cobles com la Sabadell o la Mediterrània i, força especialment, la Marinada han reformulat la seva rutina habitual i han buscat nous camins que els permetin desenvolupar les seves pròpies propostes artístiques. Sense abandonar l'objectiu principal de la seva existència, és clar, però buscant una diversificació que a hores d'ara, en plena crisi, està donant una bona colla de fruits.

Se'n pot dir mestissatge, fusió, maridatge... En definitiva, atesa la joventut de la cobla com a formació instrumental en la història de la música, de la seva recerca contínua més aviat se n'hauria de dir evolució, adaptant-se a cada moment històric i social. Regeneració constant, i en temps de crisi això té un valor indiscutible.

Música i esports als EUA

PER RICARD BORDAS

El mes de desembre passat vaig dirigir l'himne nacional dels Estats Units amb el cor d'homes de Charleston en un partit televisat de bàsquet entre el College de Charleston i la Universitat de Louisville. Louisville té un dels millors equips de bàsquet universitaris dels Estats Units i, com era d'esperar, l'estadi del College de Charleston era ple de gom a gom. L'himne nacional s'interpreta en tots els esdeveniments esportius, des de les escoles de grau elemental fins a les competicions esportives professionals. Sobre el parquet de l'estadi hi havia les *cheerleaders*, la mascota de l'equip i també la *pep band*, que amb la seva presència no paraven d'animar l'ambient.

Avui, però, no parlaré dels esports universitaris als Estats Units o de les seves *cheerleaders*, ni de l'himne nacional dels Estats Units. Voldria apropar al lector català el fenomen de les bandes de música que acompanyen els equips de futbol americà i de bàsquet, conegudes respectivament com les *marching bands* i les *pep bands* i del que signifiquen per als programes de música d'escoles i universitats. De petit, als anys setanta, quan vivia al barri de la Bordeta, coneixia tres tipus de banda; una era la Banda Municipal, una segona era la banda de les festes del barri i una tercera era la banda militar. El concepte d'una banda amb centenars de joves amb uniformes de caire militar que toquen l'instrument mentre fan malabarismes i coreografies extraordinàries, m'era totalment aliè i formava part d'un món molt llunyà i desconegut com eren els Estats Units.

Avui visc als Estats Units i sóc professor a la Charleston Southern University. La Universitat té equip de futbol americà i aquest fet m'ha donat l'oportunitat de viure aquest fet cultural. Al principi de cada curs, durant el mes d'agost, la *marching band* es prepara per a la nova temporada. Els estudiants, molts d'ells de música, però d'altres de carreres tan diverses com economia o teologia, es passen hores i hores assajant a la gespa, molts dies amb temperatures de gairebé 40 graus i un 80% d'humitat, ben típica de la costa a Carolina del Sud. Des d'una torreta de fusta, un director mou els braços amb molta energia, sense mostrar cap mena de dinàmica musical, mentre amb un micròfon una segona persona dona instruccions constantment de passes i coreografia, i uns ajudants miren que els músics toquin i es moguin amb coordinació.

Als Estats Units milers de joves comencen a tocar un instrument de vent o percussió perquè volen tocar a la *marching band* de la seva escola de batxillerat. Gairebé totes les escoles de batxillerat, en particular al sud, tenen el seu equip de futbol americà i la seva *marching band*. A nivell universitari hi ha bandes de molts nivells i dimensions, algunes de fins a 500 músics.

La rivalitat entre els equips no solament es pot viure al camp esportiu, sinó que també existeix entre les *marching bands*. Hi ha concursos nacionals de *marching bands* que revifem aquestes rivalitats i obliguen a assajar centenars d'hores per cada minut de xou que presenten. Les coreografies, amb música de caire militar, requereixen que els músics facin fins a més de 180 passes per minut. A causa de la duresa dels assajos, en alguns casos es produeixen lesions als peus, als genolls, lesions com tendinitis, o fins i tot pèrdua auditiva. Malgrat les possibles lesions, el temps invertit i que musicalment els estudiants no reben la mateixa educació musical que tocant en una banda de concert, aquests es prenen la participació seriosament i amb molt d'orgull. Per a ells, l'oportunitat de representar la seva universitat i de desfilat amb una *marching band* en un partit de futbol americà universitari significa atreure l'atenció de milers d'espectadors i, en els casos de les grans universitats, milions de telespectadors són testimonis de les complicades coreografies prèvies d'un partit. Els estudiants formen part, no solament d'un esdeveniment esportiu rellevant, sinó també d'un esdeveniment cultural molt arrelat als Estats Units que va més enllà de la música. Malgrat l'aspecte popular i comercial de les *marching bands*, milers de joves americans toquen un instrument gràcies al seu desig de formar part d'aquest esdeveniment sociocultural.

Per a una universitat amb una *marching band* de grans dimensions, les despeses són importants; els estudiants reben una beca, la universitat compra uniformes i instruments, en molts casos de percussió. Però malgrat les altes despeses, el futbol americà i el bàsquet universitaris mouen milions de dòlars i signifiquen tant per a la imatge de les universitats, que ni en temps de crisi els diners no són mai un problema. No ens sorprèn, però, que els departaments de música clàssica de les universitats no ho tinguin tan fàcil a l'hora de rebre el mateix suport econòmic.

Tots recordem els partits de futbol de BUP o COU on quatre i el gat miraven els partits amb poc interès. El lector català deu pensar que formar *marching bands* per als partits de futbol i altres esports a les nostres escoles és molt americà i que els nostres esportistes joves no necessiten estímuls d'aquest tipus. Però també podríem argumentar que si hi fossin, hi hauria molts més joves catalans que tocarien un instrument. És cert també que a Catalunya i a la resta d'Europa no hi ha esports i rivalitats universitàries com hi ha als Estats Units que convidin a la creació de formacions instrumentals d'aquestes característiques. Potser de moment, i com a punt de partida, podríem considerar començar tots els nostres esdeveniments esportius amb la interpretació d'*Els Segadors*. Bon cop de falç!

Khatia Buniatishvili

UNA "DAMA DE FERRO" DEL PIANO

PER ALBERT TORRENS

El mes de novembre passat, la jove pianista georgiana Khatia Buniatishvili (1987) es va tornar a presentar davant del públic català. En la seva segona visita al Palau de la Música va oferir un recital amb obres de Chopin, Beethoven i Prokófiev i va tornar a lluir, dalt de l'escenari, un magnetisme personal que també traspua en cada resposta d'aquesta entrevista.

En aquesta ocasió ha vingut a Barcelona acompanyada de la seva germana, amb qui es va formar juntament amb la seva mare...

Sí, i encara toquem juntes, tot i que darrerament menys, a causa de la meua agenda, que sempre és complicada. Totes dues vam començar amb la nostra mare, que ens va oferir el nostre primer contacte amb la música. És una dona molt musical, no només pel que fa a la clàssica, sinó que li agraden tot tipus de músiques en general, com ara el jazz i la música popular. Oficialment, la meua germana va començar una mica abans que jo, perquè és un any més gran, però de seguida vam començar a fer-ho tot juntes –tocàvem, estudiàvem... tot!– fins que jo vaig marxar a viure a Viena.

El període que vostè va passar a Viena va ser el punt d'inflexió que va dur-la a dedicar-se professionalment al piano?

No, de fet havia tingut lloc molt abans. Però a Viena, per primer cop, vaig viure i estudiar sola, vaig saber el que era la independència. Va ser molt interessant –i, en aquell moment, segurament també necessari– aprendre tantes coses noves i rebre tantes impressions diferents, no només musicals. Perquè quan fas alguna cosa sola, has de tractar amb coses en les quals no havies pensat mai. De manera que o bé et fas més forta o bé veus el teu costat dèbil.

Diuen de vostè que té una personalitat

forta per a la seva edat i que això es nota en la seva manera d'interpretar la música. Hi està d'acord?

És clar! Penso que la música, per a tothom, és una oportunitat d'expressar-se un mateix. I sempre, quan algú toca, pots percebre quin tipus de personalitat hi ha al darrere. Sobre la força de la meua personalitat, diria que potser sóc molt forta per motius de supervivència, perquè no sé per què sóc aquí ni com hi he arribat, però segurament té a veure amb alguna cosa personal que fa que sempre sobrevisqui a cada situació en què em trobo. D'altra banda, lògicament, hi ha una part més dèbil i sensible de mi mateixa que procuro no mostrar. En general, però, probablement sí que sóc forta.

Considerada nena prodigi, vostè va debutar com a solista amb 6 anys, i encara avui –amb 25– la presenten com una jove artista. Li molesten les etiquetes?

Crec que hom només pot opinar sobre aquesta qüestió en funció de l'experiència que hagi tingut. Jo no tinc un bon record dels meus anys com a nena prodigi, segurament perquè estava en una fundació on no em sentia gaire còmoda: notava que, des de fora, em veien com un prodigi, mentre que jo, des de dins, sentia que havia de lluitar més que un altre per existir. I això anava en contra de la meua personalitat. Si ets un nen prodigi i la gent espera de tu quelcom especial, no pots relaxar-te mai i gaudir del que estàs fent. Tens una responsabilitat que no és bona, perquè un

nen no hauria de sentir-se tan pressionat, sinó que hauria de rebre una educació per aprendre amb amor, no amb pressió. I aquest va ser el meu cas, no per part dels meus pares –hi insisteixo–, sinó de la fundació on era. I per això tinc aquesta reacció tan negativa quan sento parlar dels nens prodigi i m'hi identifiquen. I no tots els nens prodigi són interessants: només pots jutjar un nen quan troba la seva pròpia manera d'expressar-se, és a dir, quan creix i continua sent interessant. Si només és interessant durant la infantesa i després no, vol dir que no tenia res a dir, que només era pur espectacle. Cal anar amb compte amb això. Avui dia, d'altra banda, ja no em preocupa el que la gent diu de mi: jo sé el que vull i si faig alguna cosa és perquè tinc els meus propis motius. Puc fer el que més em convingui, o potser no sempre, però en tot cas, és la meua pròpia tria.

Esmenta Argerich, Gould i fins i tot Rakhmàninov entre els seus pianistes de referència, i insisteix sovint que vostè no s'identifica com una figura del segle XXI sinó del XX, com ells. Per què?

Sí, és així, com a pianista i segurament també com a persona. Evidentment, parlant en termes generals i no musicals, viure al segle XXI és una cosa bona, perquè et permet coses que abans no eren possibles. Per a mi, que no visc al meu país, això té un gran significat perquè em puc comunicar, des de lluny, amb gent que estimo. Té un costat bo. D'altra banda, però, el meu caràcter de vegades no s'hi sent tan



Tant el seu posat –ulleres fosques, salutació formal i distant– com les seves respostes –que medita breument, però que exposa sense vacil·lacions– confirmen les expectatives que la documentació i les referències prèvies havien generat en l'entrevistador. Som davant una artista que, potser per compensar una aparença menuda i fràgil, fa gala d'una personalitat clarament definida i d'unes opinions fonamentades pròpies d'algú de més edat. Consideracions artístiques a banda, doncs, d'entrada disposa d'un element indispensable per afrontar una carrera professional com la que s'ha proposat: la fortalesa.



pròxim, i en canvi sí més proper a la mentalitat d'una persona de començaments del segle XX. És una cosa molt mental i segurament també somniadora, perquè vol dir refusar la realitat amb què em trobo, però també és cert que no sabem on ens pot dur el segle XXI, no podem definir el que serà tot just al començament. Ja ho veurem!

Com perfila un programa de concert?

Normalment, les peces que toco, primer les admiro i després intento tocar-les. Perquè el repertori és enorme i sovint els pianistes no tenim gaire temps. De fet, segurament tota una vida no seria suficient per tocar tot el que ens agrada. De manera que intento limitar les meves opcions per escollir peces que realment vull tocar. Però no mentiré i diré que els programes, de vegades, no es poden decidir així perquè s'han de lliurar amb molta antelació al concert, fins i tot un any abans ja me'l demanen. I no sempre tinc prou temps per pensar-hi. Però el que sí que puc garantir és que, de les peces que toco, en tinc la meua pròpia versió i normalment són peces que estimo. Intento no tocar peces que no m'agraden, perquè ja sabem que és difícil definir allò que vols i, en canvi, és més fàcil i segurament necessari definir allò que no vols.

Quina proporció del seu temps dedica als recitals, l'estudi i, en definitiva, a relaxar-se?

De moment, aquestes proporcions encara no estan prou equilibrades en la meua vida. A molta gent li pot sorprendre la

quantitat d'hores que assaigo, perquè si miro la meua agenda, estic permanentment tocant i sembla que mai no pugui tenir temps per practicar coses noves. Però ho he de fer i ho faig. És clar que preferiria tenir uns quants mesos lliures per descansar i només dedicar-me a estudiar. Podria dir al meu agent que em reservés un mes de vacances, i ell ho entendria, però no ho vull fer perquè prefereixo tocar i sento que tinc prou energia per fer-ho tot. Ara com ara, sí més no, no pot ser. Ha de ser possible en el futur i jo faré tot el que pugui per fer-ho possible en aquesta vida boja que portem els músics.

En quin format se sent més còmoda: el recital com a solista o el concert amb orquestra?

Precisament fa molt pocs dies vaig dir a la meua germana que, en aquest moment, prefereixo fer recitals, perquè naturalment, quan estic sola a l'escenari, em sento molt més lliure i aïllada de la gent. I ara mateix, crec que això és millor, perquè prefereixo estar sola amb la música quan toco. Però això pot canviar, perquè recordo períodes de la meua vida en què he preferit tocar amb orquestra.

Quan viatja, quin coneixement pot arribar a adquirir de les ciutats on actua i de les músiques pròpies d'aquell lloc?

Si m'està preguntant si conec els compositors catalans, Granados i Albéniz són molt populars, però jo no he tocat mai música espanyola. Sí que puc dir que el caràcter georgià i espanyol em semblen bastant propers i, per tant, no veig dificultats a

poder-los tocar algun dia. Tant aquí com allà, els compositors, quan escriuen, tenen molta influència de l'etnologia del lloc d'on són. Crec que el motiu és que la música popular hi és molt forta. Hi ha països on la música popular no és tan estimada: si escoltes Beethoven, per exemple, pots dir que és música alemanya perquè ell era alemany, però no perquè la música soni alemanya, sinó que és la seva pròpia música individual. A Geòrgia, en canvi, molta gent està influïda per aquest element nacional, i crec que aquí també. Sovint, si escoltes un compositor espanyol, aprens música espanyola. I ja sé que aquí, a Catalunya, teniu una llengua pròpia, però no sé quina diferència hi ha entre la música catalana i espanyola. Pel que fa a Barcelona, no és la primera vegada que hi vinc i he pogut passejar-m'hi una mica, veure els edificis de Gaudí... M'agrada perquè, tot i que és evident que es tracta d'una ciutat europea, té alguna cosa d'irreal, de conte de fades, que la fa diferent. És cert que no sempre tinc tant de temps com voldria per visitar els llocs on sóc, i això també és una cosa que vull canviar de cara al futur.

A propòsit de la *Sonata Appassionata* de Beethoven, que ha inclòs en el programa del seu concert a Barcelona, sabem que el compositor rebutjava aquest sobrenom perquè deia que tota la música és apassionada. Hi coincideix?

És una frase molt maca que comparteixo absolutament. A mi no m'agrada donar noms a les obres si el compositor no tenia en ment una idea de programa. Ja sabem que hi ha la música programàtica que, en general, és molt interessant, i Liszt és un exemple fantàstic de com la música pot explicar una història. Però hi ha obres que són molt més generals i et donen molta més llibertat a l'hora d'imaginar, i això és una cosa que m'encanta de la música: que no és concreta, cada persona pot crear la seva pròpia història i n'hi pot haver moltes. Si hi poses un nom, ho limites, i jo crec que és millor donar llibertat al públic per somniar. Si més no, per això sóc aquí i espero poder-ho fer. ♦

“Si ets un nen prodigi i la gent espera de tu quelcom especial, no pots relaxar-te mai i gaudir del que estàs fent.”

21 dijous

11.00 h. Gran Teatre de la Passió
V-E-U-S!
Cor infantil Amics de la Unió de Granollers

23 dissabte

19.00 h. Museu Comarcal de Cervera
Conferència-inauguració de l'exposició
"El so de la llum, un diàleg
Gaudí-Mompou"
del 23 de març al 12 de maig

22.00 h. Auditori
Mompou-Gaudí: El so de la llum
Adolf Pla, piano

27 dimecres

18.00 h. Sala Francesc Buireu
Cinema musical infantil

21.00 h. Sala Francesc Buireu
Tots els matins del món
projectió de la pel·lícula amb
música de Jordi Savall

28 dijous

11.00-19.00 h. Universitat

11.00 h. Presentació de l'Acadèmia
Catalana de la Música

12.00 h. Taula rodona: Música Clàssica,
Música Moderna. Compartint camins?

16.00 h. Projectió dels Videoclàssics

16.30 h. Projectió de l'entrevista a
Mompou en el programa "Personatges"
(1978) de Montserrat Roig

17.30 h. Taula rodona: Reptes de futur
de les orquestres catalanes

19.30 h. Homenatge a Narcís Bonet
en el seu 80è aniversari

21.00 h. Paranimf de la Universitat
Concert inaugural: Els Improperis de
Frederic Mompou
Obres de Brotons, Bonet i Mompou
Orquestra Simfònica Julià Carbonell
de les Terres de Lleida
Cor Lieder Camera (Xavier Pastrana, director)
Antoni Marsol, bariton
Antoni Ros Marbà, director

29 divendres

11.30 h. /12.30 h. / 13.30 h. Casa Dalmases
Quartet Gerhard

11.30 h. /12.30 h. / 13.30 h. Auditori
Jordi Figaró, tenora/flabiol
Lito Iglesias, violoncel
Jordi Vilaprinyó, piano

18.00 h. Auditori Municipal
Badabarroc
un concert de fa molts anys...
Ensemble ambients

21.00 h. Església de Santa Maria
Via Crucis de Joaquim Homs
i cançons d'Homs i de Mompou

Quartet Gerhard
Mireia Pintó, mezzo-soprano
Jaume Carbonell, narrador

30 dissabte

11.30 h. /12.30 h. / 13.30 h.
Paeria
Katia Novell, violí

11.30 h. /12.30 h. / 13.30 h.
Casa Museu Duran i Sanpere
Quartet Teixidor
obres de Teixidor, Pedrell, Morera,
Cazurra i Guzmán

18.00 h. Església de Sant Joan
Tast de música i cerveses

21.00 h. Paranimf de la Universitat
Jordi Savall
Follias & Romances

31 diumenge

19.00 h. Paranimf de la Universitat
Lluís Vidal trio
Mompiana, una lectura de jazz
a l'obra de Mompou
Viatge a l'interior amb espelma.



descarrega't
TOT el
programa!!

3 festival de pasqua de cervera



música clàssica catalana 21-31 març 2013

off festival

més informació a...

www.festivaldepasqua.cat

Organitza:

Amb el suport de:

Generalitat de Catalunya
Institut Català
de les Empreses Culturals

Generalitat de Catalunya
Departament de Benestar Social
i Família

Diputació de Lleida

Mitjants col·laboradors:



festival de pasqua
de cervera



Museu Comarcal
de Cervera

EASCS
Consorci d'algunes ciutats
de Cervera i Segarra, S.L.

CASTELL DEL REMEI



INSTITUT
D'ESTUDIS
ILERDENCIS

"la Caixa"



institut ramon llull
Llengua i cultura catalanes

Patronat de la
UNIVERSITAT DE CERVERA



Cat Música

ara.cat

TR3SC
El Club de Cultura

SEGRE

3



ECM Records

UNA CATEDRAL PER A LA MÚSICA

PER JORDI URPI

Jean-Pierre Larcher / ECM Records

Ja fa temps que la discogràfica de Manfred Eicher és un dels segells més reconeguts i reconeixibles del nostre temps. I ara que el centre d'art Haus der Kunst de Munic ha organitzat una exposició al voltant de la seva feina, és un bon moment per fer un cop d'ull a la seva història.

Des de fa més de quatre dècades, ECM Records és el projecte d'un home nascut l'any 1943 a la localitat bavaresa de Lindau, a tocar del llac Constança. Durant tot aquest temps, la seva empenta, la seva passió i la seva tossuderia han aconseguit captar l'atenció i l'interès de músics i aficionats d'arreu, sorpresos i seduïts per la personal barreja d'excel·lència tècnica, risc creatiu, realització artesanal i, fins i tot, cert misticisme que caracteritza les seves produccions. Obsedit amb la cerca de la perfecció del so (*"encara busco el meu so, miro de no donar res per fet, la rutina enverina la creació"*), aquest home de caràcter difícil ha estat sempre al capdavant de la discogràfica, però també al darrere. Perquè gairebé tots els discos d'ECM Records inclouen una mateixa frase: *"Produced by Manfred Eicher."*

Edition of Contemporary Music

Després d'estudiar violí a la seva ciutat natal i teoria musical a Berlín, d'una etapa com a baixista de jazz i de fer el servei militar a Munic, Eicher va iniciar la seva aventura com a productor musical en aquesta ciutat l'any 1969, en un moment en què el concepte de música contemporània vivia un procés transversal de redefinició que passava per tots els gèneres.

La seva idea era *"enregistrar música que m'agradés d'una manera diferent, fos quin fos el significat de «diferent», perquè jo no tenia cap coneixement com a productor o enginyer de so"*. No podia imaginar en aquell moment que, amb el pas del temps, les produccions d'ECM establirien nous estàndards en la complexitat sonora de la música enregistrada en estudi.

Editat a principis del 1970, el primer disc de la nova marca (en alemany, Edition Zeitgenössischer Musik GmbH) va ser *Free at last* de Mal Waldron, un veterà pianista dels Estats Units amb vincles amb Charles Mingus o Billie Holiday que residia a Munic des del 1967. L'experiment va funcionar, entre altres motius, perquè Waldron, gat vell, tenia molt clar on volia dur la seva música i perquè Eicher, en realitat, sí que tenia un petit coneixement del funcionament d'un estudi. Havia estat assistent de producció en diversos enregistraments per a Deutsche Grammophon i va ser en aquest entorn on va imaginar que la disciplina i la concentració que demanava la música clàssica es podien traslladar als enregistraments de música improvisada.

Aquell mateix any de 1970, Eicher va viatjar fins a Oslo per enregistrar amb el saxofonista noruec Jan Garbarek els temes que donaren forma a *Afric Pepperbird*, disc que va suposar l'inici d'una

relació professional i d'amistat que es manté encara avui. Bones crítiques de les revistes especialitzades i bons fitxatges en poc temps, com els dels pianistes Chick Corea o Keith Jarrett, van situar ECM en una posició de privilegi amb tot just dos anys de vida. A banda, en aquell moment els discos del segell només es podien aconseguir a través de catàlegs de venda per correu, fet que els va afegir certa mitomania. I des d'un bon inici van destacar per la qualitat del so (l'any 1972 una revista canadenca qualificava el disc *Facing You* de l'esmentat Jarrett com *"el so més bell després del silenci"*) i pel disseny de les portades (poques vegades hi han aparegut retrats dels músics i, en general, les imatges utilitzades transmeten poca informació del contingut).

El moment més important d'aquella primera etapa d'ECM va arribar l'any 1975 amb *The Köln Concert*, edició del recital de piano sol que Keith Jarrett havia ofert el gener del mateix any al Teatre de l'Òpera de Colònia. El disc va assolir un èxit gairebé instantani i, des d'aleshores, ha venut quatre milions de còpies, xifra espectacular per a un treball d'aquest tipus. Més enllà de les quantitats i les fites, però, cal recordar que ECM també va jugar un paper molt especial durant l'etapa en què diferents *jazzmen* negres nord-americans van instal·lar-se a Europa, en una particular diàspora, amb motiva-

cions artístiques i polítiques, de la qual es parla poc. La formació Art Ensemble of Chicago, el saxofonista Marion Brown, el trompetista Don Cherry i altres exploradors del jazz dels anys setanta van trobar el seu espai creatiu en aquesta banda de l'Atlàntic gràcies a Manfred Eicher.

Un salt endavant

L'any 1984, després de quinze anys dedicats al jazz i la música improvisada, el catàleg d'ECM ja incloïa un bon grapat de noms interessants: als indicats Garbarek, Jarrett, Corea, Brown o Cherry, s'hi havien sumat Carla Bley, Pat Metheny, Meredith Monk, Enrico Rava o el trio Codona, per dir-ne uns quants. Però el segell necessitava un nou impuls per consolidar el seu paper dins l'evolució de la música europea contemporània de les darreries del segle XX. I el pas va ser iniciar una nova sèrie, dedicada a *"la música escrita de nova composició i a la música clàssica"*. ECM decidia obrir-se així *"a un nou grup d'estils i tradicions, de músics i de compositors, tots definits per la consideració artística de la música"*. La primera referència d'aquestes ECM New Series va ser *Tabula Rasa* del compositor estonià Arvo Pärt.

Els treballs previs dels novaïorquesos Steve Reich (*Music for 18 Musicians*, 1978) i Meredith Monk (*Dolem Music*, 1981), que a l'estudi treballaven amb la majoria del seu material escrit, ja havien obert una petita escletxa en el catàleg "improvisador" del segell alemany. Però *Tabula Rasa* va suposar el salt definitiu en el nou concepte. També va suposar un canvi per a Arvo Pärt, que va tenir l'oportunitat de presentar-se davant una audiència que no el coneixia. Des d'aleshores ençà, altres noms que s'han vinculat a aquesta

etiqueta selecta han estat els de Gidon Kremer, The Hilliard Ensemble, Dino Saluzzi o András Schiff, interpretant les composicions de György Kurtág, Piotr Íltx Txaikovski, Giya Kancheli o Johann Sebastian Bach.

Tot passa i tot queda

El canvi de paradigma que en aquest inici de segle ha viscut la societat en general, i la música en particular, no ha significat un gran daltabaix per a ECM Records. Eicher afirma, sense embuts, que *"no entenc la sèrie mitjana, prefereixo regalar els meus discos abans que vendre'ls a un preu inferior o prostituir-los per internet"*. I així, sense descatalogar mai cap referència ni associar-se amb noves eines com Spotify, manté una mitjana de cinquanta produccions a l'any, afegint noms nous al seu catàleg (destaca la feina per fer visible l'interessant escena del jazz escandinau realitzada durant els darrers anys), al mateix temps que ha sabut conservar Jan Garbarek i Keith Jarrett, les seves dues grans figures. *"Ja no és una qüestió de diners"*, explica Eicher, *"és una relació de confiança i de respecte entre nosaltres, discutim de música mentre la nostra amistat creix"*.

Ser una marca de prestigi no deslliura ECM de consideracions negatives. Els seus treballs més recents són titllats d'inofensius i conservadors per sectors puristes de l'afició, que sovint recorden que sonen tots gairebé iguals. Però l'interès per revi-

sar l'obra d'Eicher i la seva influència ha estat molt evident els darrers anys, com demostren el llibre *Horizons touched* de Paul Griffiths i Steve Lake (Granta Books, 2007, en anglès; *Tocando el horizonte*, Global Rhythm Press, 2008, en castellà) i el documental *Sounds and silence*, dirigit per Peter Guyer i Norbert Wiedmer l'any 2009. Després d'un llibre i d'un documental, ja només quedava per organitzar una exposició amb què revisar tota una vida dedicada a la música.

Amb el comissariat d'Okwui Enwezor, l'exposició "ECM-Eine kulturelle Archäologie" (en català, "Una arqueologia cultural"), que s'ha pogut veure fins al mes de febrer a la institució muniquesa Haus der Kunst, ha repassat les fites artístiques i l'impacte en la cultura europea de la companyia mitjançant portades de discos (algunes gairebé icones), d'un munt de fotografies, de pel·lícules, d'instal·lacions... Més enllà d'haver estat un espai on tots aquests elements s'han barrejat, tot connectant amb l'enfocament interdisciplinari que ha estat propi d'ECM des del seu inici, l'exposició s'ha convertit, al capdavant, en un homenatge a la personalitat creativa d'Eicher, un home que, des de les seves contradiccions, creu en el respecte envers la música com n'hi ha pocs. *"Ningú no parla avui del so. Quan escolto la ràdio, tot sembla terriblement comprimit i sorollós, enregistra sense cap més criteri que el d'impressionar. Sense claredat, quan no hi ha res més misteriós que la claredat."* ♦

Una imatge de l'extens i valuós arxiu d'ECM Records.

A la pàgina anterior,

Manfred Eicher i Arvo Pärt durant una sessió de l'enregistrament de *Miserere*, a Rouen l'any 1989. El compositor estonià

Arvo Pärt començà la seva relació amb ECM Records l'any 1984 amb l'edició de *Tabula Rasa*



Verdi i els pares que va parir

NOTES DE DOSSIER

PER JAUME RADIGALES

Entre les 28 òperes del catàleg de Giuseppe Verdi (1813-1901), vint inclouen pares, moguts per l'honor, la venjança, la protecció o senzillament per l'amor incondicional cap als seus fills i filles. Un d'aquests pares hauria estat objecte d'una òpera mai no realitzada sobre una emblemàtica tragèdia shakespeariana: *El rei Lear*.

Entre la vintena de títols verdians, a banda dels pares encarnats, hi ha també els pares absents en el *dramatis personae*, però que tenen igualment un pes en la trama argumental: Pagano s'adona en el primer acte d'*I lombardi* que ha assassinat el seu pare Folco, mentre que en *Attila* Odabella té present el seu progenitor, el senyor d'Aquilea. A aquestes dades podem afegir la peculiar inclusió de dos pares en un mateix títol en el cas de *Luisa Miller* i de *Simon Boccanegra*: Miller (pare de Luisa) i Walter (pare de Rodolfo) en la primera i Jacopo (pare de Maria) i Simon (pare de Maria/Amelia Grimaldi) en la segona.

El pare verdià es mou agitat entre sentiments de vegades contradictoris, en la mateixa línia que, a diferència de la seva mare (a qui venerava), Verdi estimava ambivalentment el seu pare Carlo, hostaler de Roncole. En les òperes verdianes, la raó d'Estat s'enfronta de vegades a l'ètica pròpia d'un pare de família: és el cas de Francesco en *I due Foscari* o de Felip II en *Don Carlos*. O per la venjança davant de l'honor ferit dels fills: Oberto, rol titular de la primera òpera verdiana; Giacomo, pare de Giovanna d'Arco en l'òpera sobre la màrtir francesa; el comte Stankar en *Stiffelio* (o Egberto, pare de Mina en la versió reformada, *Aroldo*). Sense oblidar el pare venjador (Rigoletto o, en certa

mesura, l'antipàtic Amonasro d'*Aida*); o el pare mort en acte de servei, com el marquès de Calatrava en *La forza del destino*; el pare burlat en clau còmica, com el Ford de *Falstaff*, o el conservador de l'honor malgrat els remordiments, que seria el cas del Giorgio Germont de *La traviata*. Afegim-hi el baró de Kelbar, pare de Giulietta en *Un giorno di regno*; Alvaro, pare de Gusmano, capturat pels indis en *Alzira*; el noble Banco, pare de Fleance, assassinat pels sicaris de Macbeth en la primera òpera verdiana inspirada en Shakespeare; el comte de Tolosa, pare d'Helena en *Jérusalem* –revisió d'*I lombardi*–; o Guy de Montfort, pare d'Henri en *Les vêpres siciliennes*. Vet aquí la nòmina paternofilial gairebé completa, si hi afegim el tema de la ingratitud filial en dos títols com *Nabucco* o *I masnadieri*. En aquesta última, Francesco Moor fa arribar al seu germà Carlo cartes falses del pare d'ambdós, Massimiliano, segons les quals Carlo és repudiat pel seu progenitor. Un tema, extret de *Die Räuber* de Schiller, proper al triangle entre Gloucester i els seus fills Edmund i Edgar en *The King Lear* de William Shakespeare.

El personatge de Lear, protagonista de la fosca tragèdia del bard, està en certa manera present en la tercera òpera verdiana i que havia de ser el seu primer gran èxit, *Nabucco*.

De Nabucco a Lear

Amb *Nabucco*, Verdi va instaurar els cànons de la tessitura del baríton, que assumeix el rol titular. El rei babiloni es mou entre el conflicte de defensar els seus interessos i la coherència davant de l'opressió del poble d'Israel i els conflictes interns, familiars, ordits per la perversa Abigaille, la filla il·legítima, esperonada pel gran sacerdot de Baal.

Sembla com si en la seva tercera òpera, Verdi volgués començar a apropar-se al projecte llargament posposat i mai no realitzat: *El rei Lear*. Shakespeare va ser objecte de tres òperes verdianes: *Macbeth*, *Otello* i *Falstaff*. Per a l'adaptació del tràgic monarca shakespearà, el músic italià projectà una òpera d'interès per la qual va manifestar al llarg de diversos moments de la seva vida.

El 15 de febrer de 1846 va aparèixer la notícia següent a la «Revue des Deux Mondes» de París: "[...] La composició sobre la qual treballa actualment Verdi està destinada al Queen's Theatre, i s'hauria d'estrenar a mitjan de la següent temporada amb el títol d'El rei Lear. King Lear! Heus aquí certament un tema admirable que hauria de temptar la potent imaginació del jove mestre."

Amb la mort de Salvatore Cammarano (1852), destinat a ser-ne el llibretista, el projecte va quedar arraconat, tot i que es va reprendre més tard, com ho demostra l'epistolari entre Verdi i el poeta Antonio Somma en un període comprès entre el 1853 i el 1856. En un d'aquests documents, Verdi perfila el que hauria de ser el pèrfid Edmund Gloucester: *"No en faria algú amb remordiments, [...] sinó algú que riu i que es diverteix de tot i que comet els delictes més atroços amb la màxima indiferència."* La cosa sembla anunciar el futur lago d'*Otello*, com el lector ja deu haver pogut deduir.

La ingratitude filial a *Nabucco*

La tercera òpera de Verdi marca l'inici del psicologisme que va travessar gran part de la seva trajectòria posterior. S'obria un camí sense retorn, especialment en la caracterització dels personatges principals, el rei Nabucodonosor i la seva filla il·legítima, Abigaille, el primer personatge pervers femení de la galeria verdiana i que connecta amb aquell altre monstre

que esdevingué cinc anys més tard Lady Macbeth. Caràcter monstruós allunyat perfectament de dues futures intrigants com seran Eboli (*Don Carlos*) i Amneris (*Aida*), mogudes per una gelosia perfectament humanitzada i fins i tot fins a cert punt dignes de llàstima.

Abigaille es mou en una tessitura clarament fosca sense arribar a ser una mezzosoprano, però contrasta clarament amb la puresa de la seva semigermana Fenena. Aquesta és advertida de seguida pel seu amant Ismaele al primer acte (*"Né ti commose l'invido e crudele vigilar di tua suora"*) i rep el menyspreu d'Abigaille poc després (*"Talamo la tomba a voi sarà... Di mia vendetta il fulmine su voi sospeso è già!"*), tot i que amb certa hipocresia (*"Io t'amava!"*) i xantatge emocional (*"Se m'ami, ancor potrei il tuo popolo salvar"*). La seva gran escena que obre la segona part s'inicia amb tres terribles acords que prefiguren el clima de terror que es decideix a imposar en cas de regnar, tot i que Verdi permet l'obertura a l'autocompassió amb una frase de ressonàncies belcantistes

(*"Piangeva all'altrui pianto, soffriva degli altri al duol"*). Aviat, en la cabaletta *"Salgo già del trono aurato"*, el seu cant desbotat mostra la descontrolada ambició del personatge.

L'altra gran escena d'Abigaille, ja amb el seu pare, es troba a la primera escena del tercer acte: Nabucco no reconeix en la crueltat d'aquella dona la seva pròpia filla (*"Donna, chi sei?"*) amb no pocs accents patètics en el cant baritonal, mentre que Abigaille sembla haver-se fet seus els principis maquiavèlics (*"Assai più vale il soglio che un genitor perduto!"*) abans de pronunciar un cruel *"D'una schiava che disprezza il tuo poter"* propi de qualsevol de les dues filles perverses del rei Lear (Goneril o Regan). Definitivament, Verdi pensava ja en la que seria la seva òpera impossible quan va assolir, amb *Nabucco*, una fama i una popularitat plenament justificades i que van créixer amb el pas dels anys. ♦

L'AUDITORI és molt MÉS



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



JORDI SAVALL - EL SO ORIGINAL
20 abril i 27 juny 2013



QUARTET CASALS
9 de maig



YUJA WANG
21 maig 2013



Principal mitjà patrocinador de MÉS:

LA VANGUARDIA



L'AUDITORI

www.auditori.cat

MÉS

Ajuntament de Barcelona Departament de Cultura

Antonio Moral

“EL QUE AVALA EL BON FUNCIONAMENT DEL CNDM ÉS LA QUALITAT DE LA SEVA PROGRAMACIÓ”

PER MERCEDES CONDE PONS

Fundador i director de la revista musical «Scherzo» i de la Fundación Scherzo, va fundar el Festival Mozart de Madrid i va ser director artístic del Festival Mozart d'A Coruña, també de la Semana de Música Religiosa de Cuenca i del programa de música de la Fundación Caja Madrid. De setembre del 2005 a agost del 2010 va ser director artístic del Teatro Real de Madrid i actualment és el primer director del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), organisme dependent de l'INAEM.

Va ser nomenat director general del CNDM el juliol de 2010, després de la seva traumàtica sortida del Teatro Real de Madrid, al cap de poc d'entrar-hi Gregorio Marañón i prèviament a l'arribada de Gerard Mortier a l'equip directiu actual.

En arribar al CNDM es va trobar amb la programació feta només fins al gener i la necessitat de programar la resta de la temporada en un mes i mig i idear la temporada següent, i, tot això, creant nous cicles en una nova estructura que engloba l'anterior programació de l'Auditorio Nacional, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea i el Centro de las Artes Escénicas y de las Músicas Históricas de León, amb un pressupost global de 2 milions d'euros.

Constitueixen la temporada actual 102 concerts, distribuïts en els cicles de l'Auditorio Nacional –Universo Barroco, Bach Modern, Andalucía Flamenca, Jazz, Lied, Series 20/21 i Contrapunto de Verano–, el Ciclo de Músicas Históricas de León, el cicle sobre el VIII Centenario de la Batalla de las Navas de Tolosa, un congrés sobre J. B. J. Cabanilles a València, el tercer congrés internacional *Cervantes y el Quijote en la música* a Madrid, diversos cursos d'interpretació i el cicle Circuitos a 14 ciutats de l'Estat espanyol (Granada, Santiago de Compostella, Sòria, Segòvia, Barcelona, Zamora, Salamanca, Cadis, Lleó, Burgos, València, Úbeda, Baeza i Oviedo).

No té pels a la llengua per parlar d'allò que no li agrada en l'actual gestió del Teatro Real, com tampoc del panorama que es va trobar en incorporar-se al recent nascut CNDM, que heretava estructures poc funcionals, com el Centro de las Artes Escénicas y de las Músicas Históricas de León, que, en paraules del mateix Moral, “*ja va néixer com un impossible. Es va pensar a fer un centre de músiques històriques malgrat que la ciutat no n'havia tingut una especial tradició i es va adquirir un teatre, el Teatro Emperador, amb la intenció de restaurar-lo i dedicar-lo al centre de músiques històriques sense tenir en compte que ni hi havia cap ordre ministerial per poder-ho fer, ni tan sols un pressupost que ho suportés*”.

La seva concepció del que ha de ser el CNDM és que sigui un centre de caràcter i influència nacional, de manera que es creï una xarxa de concerts que no es concentri només a Madrid. Actualment un terç dels concerts que fa el CNDM ja es fan fora de Madrid, però l'objectiu és que en el futur es parli d'una balança del 50% de produccions fora de Madrid.

Aquest any col·labora amb l'Auditorio de Barcelona en un projecte amb el grup BCN2r6 i Iñaki Alberdi, per fer un homenatge a Sofia Gubaidulina, que tindrà lloc el 12 de març a Barcelona i el 13 a Madrid. Jordi Savall té presència destacada en la programació de l'Auditorio Nacional amb

un concert pel mes d'abril, com també Lluís Claret, que va interpretar la integral de les *Suites per a violoncel* de Bach.

Amb l'actual conjuntura econòmica que assota l'Estat espanyol, quin és el secret de l'èxit del nou Centro Nacional de Difusión Musical?

Crec que ja està tot inventat i, per tant, no hi ha secrets, en l'àmbit de la gestió. El que avala el bon funcionament i la bona rebuda de l'activitat del centre és fer una programació de qualitat, atractiva i amb els millors intèrprets. A vegades els organitzadors i les institucions ens pensem que el públic no n'entén, de música, però el públic sap diferenciar perfectament el que és bo del que és dolent. I més en aquesta època de crisi, en què la gent té menys recursos i per tant selecciona més en què gastar-los. Mentre que a Madrid hi ha cicles que han baixat un 12% o 15% els seus abonaments, el CNDM ha tingut un increment d'un 26% el darrer any. Per a mi aquest projecte era un desafiament important perquè em van marcar unes línies molt concretes i em van dir que jo havia de difondre tota la música que està fora del repertori habitual. Un tipus de música que *a priori* és la que al públic interessa menys, però que ara resulta que sí que interessa perquè és nova. Per això vénen.

Això a Barcelona no funciona ben bé així...

I aquí tampoc no funcionava. Jo era molt escèptic amb aquesta perspectiva i vaig arribar a pensar que necessitaria almenys 3 anys perquè aquest projecte trobés el seu lloc dins l'activitat musical de Madrid. Però la meua sorpresa ha estat que en una temporada ja hi ha cicles que tenen una ocupació del 100%. El flamenc, per exemple, està en un 97%, el cicle fronteres té un 96% d'ocupació... Què és el que passa? Que a l'Auditorio Nacional ara hi ha cicles que abans no hi havia. Abans es feien concerts esporàdics de flamenc i de jazz, en els festivals respectius. Però no hi havia un cicle propi de concerts d'abonament al llarg de la temporada, com hi ha ara. Resulta que el tipus de públic al qual interessa aquesta programació, que és molt diferent del que habitualment s'associa a l'auditori, se sent molt a gust en aquesta casa i hi respon bé. I una de les coses que a mi més m'ha interessat és que en aquests cicles –flamenc, jazz, música contemporània, músiques transversals (fronteres), música barroca, Bach Modern– es produeix una certa permeabilitat. És a dir, hi ha gent que només ve al flamenc, d'altres que només vénen al jazz, però hi ha molta gent que tasta altres estils pel fet d'estar focalitzats tots al mateix lloc. És molt interessant veure com s'ha dinamitzat el públic de l'Auditorio.

Avui dia s'està començant a donar molta importància a la recerca de nous públics. La programació és fonamental per atreure públic, però quin tipus d'estratègia fa servir el CNDM?

La comunicació és molt important i aquesta no se centra només en els plans de comunicació i publicitat que fem, sinó que també intentem tenir presència a diferents fòrums. Per exemple, quan hi ha concert de flamenc en una altra sala o teatre, com pot ser el Teatro de la Zarzuela, els nostres fullets són allà perquè sabem que hi ha un públic de flamenc interessat que potser encara no coneix el nostre cicle. La comunicació és molt important, però la base és que el projecte tingui qualitat.

Però quan el cicle Universo Barroco presenta una cantant com Cecilia Bartoli, el seu concert en realitat forma part d'una campanya de publicitat per vendre el seu nou cedé i, per tant, la promoció no la dirigeix el CNDM...

El gran avantatge és que Cecilia Bartoli per si sola té una capacitat de promoció molt gran. Naturalment, ens interessa molt tenir Bartoli a l'Auditorio perquè això fa que una part important del cicle es pro-



Elvira Mejías

mocioni. D'altra banda, que Bartoli estigui en el mateix cicle d'artistes com Christopher Hogwood, René Jacobs, Alan Curtis o Jordi Savall i al costat de veus de la seva categoria, com les de Vivica Genaux, David Daniels, Ann Hallenberg o Julia Lejneva, per a ella també és molt positiu. Això, en el fons, és un cicle de retroalimentació. Estem comprovant que aquest sistema és bo per a les estrelles, pel fet d'estar en un cicle seriós com el nostre, i és bo per a nosaltres perquè ens ajuda encara més a anunciar els altres concerts i cicles.

Surt a compte portar una artista tan cara com Cecilia Bartoli?

El que hem plantejat a aquest tipus d'artistes és oferir-los la possibilitat que vinguin per taquilla. I ho accepten. Ho fan perquè saben segur que tenen capacitat per omplir grans sales i, a més, ja es preocupen ells de vendre entrades. La Bartoli va venir

“Nosaltres aquí programem compositors catalans, molts més en proporció del que a Catalunya es programen compositors de la resta de l'Estat espanyol. Els compositors de la resta de l'Estat espanyol es queixen que Catalunya és un vedat tancat.”

dos mesos abans del seu concert per presentar el seu nou disc i va sortir a tots els diaris i revistes. Però he de dir que, abans que ella fes la seva pròpia campanya, nosaltres ja havíem venut 1.500 entrades.

A artistes com la Bartoli, sembla que ningú no es cansi de sentir-los. Això, però, no és aplicable a tots els estils. En l'àmbit de la música contemporània no es pot donar sempre el mateix a l'oient, perquè el públic el que vol precisament és sentir i veure coses noves, diferents...

Hi ha un públic molt menor per a la música contemporània perquè aquesta música ha creat una mena de divorci amb el públic. Això és una realitat. S'ha d'oferir, per tant, un tipus de música molt variada. Nosaltres estem ampliant molt el ventall d'oferta en aquest àmbit. Per començar, n'hem tret el nom de "contemporània" perquè és contraproduent, a banda que és un nom enganyós. Perquè d'Anton Webern o Arnold Schönberg es diu que són contemporanis, però una gran part de la seva obra la van compondre la primera dècada del segle XX, ja fa més de un segle! La música contemporània és la que es fa avui dia, com a molt la que s'ha fet els darrers 20 anys.

Darrerament s'està fent servir molt l'estratègia de contractar un solista o formació com a residents. Creu que aquesta fórmula afavoreix la carrera dels músics i agrada al públic?

És molt difícil que un sol grup aguantí un cicle. Malgrat això, crec que es pot tenir un conjunt resident, però s'ha d'oferir molt més a l'oient. A mi m'agraden molt els conjunts residents, però crec que només han de ser-ho un any. Nosaltres tenim un projecte a final de temporada que es diu Contrapunto de Verano. És un cicle que surt del que està habitualment en la programació del CNDM, i a més, les obres que s'hi programen contrasten entre si. L'any passat va venir-hi el Quartet Casals a fer la integral dels *Quartets* de Schubert, en contraposició amb els quartets i alguna música per a duo d'Anton Webern. El resultat va ser molt interessant, perquè en un segle de música es pot copsar com Schubert amplia el model que havia creat Haydn i, un segle després, a la mateixa ciutat, Viena, es veu com aquesta música es desestructura. Per exemple, tota l'exposició que fa Schubert en el primer moviment de *La mort i la donzella*, que dura gairebé 18 minuts, Webern la desestructura i l'ofereix en tres minuts. És com

la truita de patates tradicional i la truita de patates desconstruïda d'El Bulli; tot és truita, però servida d'una manera diferent. Aquest cicle ha tingut un 80% d'ocupació i els darrers 3 concerts les entrades es van exhaurir. El que més em va interessar d'aquest projecte va ser sentir la gent comentant: "*Què interessant és el quartet de 1905 de Weber.*" Jo crec que en aquests casos sí que té sentit tenir un grup resident, perquè això afavoreix que la gent pugui veure com encara la formació els primers i els darrers quartets de Schubert i, a més, gaudir del repte personal del Quartet Casals. Fa vint anys ningú no hauria imaginat que un quartet espanyol pogués afrontar un projecte d'aquesta magnitud! Aquest any repetim l'experiència amb el Jerusalem Quartet, que farà els quartets de Xostakóvitx i els contrapunts de *L'art de la fuga* de Bach. Bach era el compositor predilecte de Xostakóvitx, però les seves músiques en són radicalment diferents. Ara bé, la música de Xostakóvitx adquireix més valor si l'esquitxes de Bach.

Una de les màximes del CNDM és la difusió de la música per tot el territori espanyol... Quin és el criteri per escollir a quines ciutats arriba la influència del CNDM? Perquè a Catalunya la seva incidència és mínima...

En la programació del CNDM a Madrid, enguany toquen Lluís Claret, Jordi Savall i el BCN216. Cadascun representa diverses disciplines. Naturalment, també hi tocan grups de l'Aragó, de Salamanca..., però jo no hi estableixo quotes. És cert que Catalunya rep poca atenció del CNDM, perquè el nostre criteri és intentar col·laborar amb aquells festivals, institucions, ciutats o poblacions on o bé no hi ha gairebé programació musical o bé l'activitat musical es fa en unes condicions molt precàries. És el cas, per exemple, de Zamora. Allà hi ha un cicle petit que es diu El Pórtico de Zamora, dedicat a la música barroca. Aquest cicle porta 10 anys funcionant i omple i porta molt de públic de fora. El seu director és un entusiasta i se la juga personalment havent de finançar una part d'aquest festival amb els seus diners, perquè les subvencions a vegades arriben amb molt de retard respecte del moment en què ell ha de pagar als intèrprets. A mi no m'interessa fer cap col·laboració amb festivals importants que tenen un pressupost i una programació important. És cert que hem fet alguna col·laboració esporàdica, com la del Festival de Granada, per encarregar conjuntament una obra a Michael Nymann. En aquest

sentit sí que ens interessa molt Catalunya. A Catalunya fan molts festivals, però una gran part d'aquests es fan a l'estiu, i això genera una altra dinàmica. Nosaltres a l'estiu procurem no programar perquè la nostra programació és molt àmplia i bé hem de descansar. Hi ha hagut converses per treballar amb l'Auditori de Barcelona i el de Girona, i amb alguns festivals per fer algunes col·laboracions, com és el cas de Torroella de Montgrí, per tal de portar l'Orquestra de l'Acadèmia 1750 i el seu projecte d'estiu a altres ciutats espanyoles. La idea és que el CNDM sigui cada cop més un cicle nacional i no només un cicle de Madrid. De forma que, si ara tenim un 30-70 en proporció de concerts a fora i a Madrid, l'objectiu és que la proporció se situï en 50-50.

Quins són els límits connaturals del CNDM, a nivell tant geogràfic com de programació?

No ho podem abastar tot perquè el pressupost dóna per al que dóna. Treballem molt també en funció de les conjuntures. L'any passat a Palència –una ciutat gairebé sense oferta musical– vam fer un cicle molt interessant aprofitant el 8è centenari del naixement dels *studium generale*, la primera pedra per a la creació d'una universitat a Espanya. Casualment el segle XIII és una època molt interessant a nivell musical i Palència constitueix un encreuament de camins entre el Camí de Santiago, entre els trobadors de França i totes les músiques de Castella. També vam fer un cicle a Cadis entorn del bicentenari i el naixement de la Constitució de 1812, amb música d'aquella època, centrant-nos en Garay i Haydn. Aquest any farem un projecte entorn de les Navas de Tolosa (1212), perquè hi ha tot un mestissatge molt interessant entre les músiques àrabs i les espanyoles. Tots els projectes són coproduccions. Hi ha una col·laboració del 50% de costos i ingressos, i per als organitzadors això és molt important, perquè els suposa una difusió a nivell nacional i una seguretat que es farà, perquè amb els seus pressupostos i sense el nostre ajut ells no podrien considerar la presència de determinats artistes en les seves programacions. L'any passat Paul McCreech va anar a Zamora, amb els Gabrielli Consort's, enguany portem Les Talents Lyriques amb Christophe Rousset per fer les *Leçons des Ténèbres* de Charpentier a Madrid i Segòvia. Aquesta és la nostra filosofia.

És molt interessant que es pugui recu-

perar una música al mateix lloc on va ser creada, però és una pena que aquests projectes es quedin només en l'àmbit local.

Nosaltres busquem que aquest tipus de concerts es facin als llocs on es van crear aquestes músiques, perquè són llocs on no acostuma a haver-hi programació musical i perquè són plantejaments de cap de setmana històricament interessants i així fomentem també el turisme cultural. A València aquest any fem un minicicle amb congrés inclòs amb motiu del 300 aniversari de Cabanilles, en col·laboració amb la universitat i l'Institut Valencià de la Música. Ho podríem fer també a Madrid? És clar, el problema és que aquí ja fem 102 concerts a l'any i d'aquesta manera n'hauríem de fer el doble! Cada cop tenim més gent que ens demana col·laboració, però no per a un concert sinó per a un cicle sencer, però nosaltres no podem fer 20 cicles a tot Espanya! I a més, comença a haver-hi un interès a ampliar fronteres. Però és clar, cal prendre-s'ho amb calma...

És una pena, perquè això fa que la música

d'aquí es quedi sempre en un àmbit local; la música catalana només es fa a Catalunya, i així successivament...

És veritat que la música catalana es fa sobretot a Catalunya, però això és un error de Catalunya. La resta de músiques es fan a tot arreu i nosaltres aquí programem compositors catalans, molts més en proporció del que a Catalunya es programen compositors de la resta de l'Estat espanyol. I això és un error. Aquí tenim Manel Ribera, Joan Guinjoan, Josep Soler, Benet Casablanca, Robert Gerhard... A Catalunya hi ha un problema perquè els compositors de la resta de l'Estat espanyol es queixen que Catalunya és un vedat tancat. I és cert, si un mira la programació de l'OBC, quins compositors estrenen? Catalans, però cap de la resta de l'Estat espanyol... El CNDM té en compte Catalunya com la resta de l'Estat espanyol, perquè a Catalunya hi ha una riquesa cultural indiscutible, molts bons intèrprets amb els quals jo treballo assíduament, com Jordi Savall o Lluís Claret. I a més hem fet dos encàrrecs, un a un compositor català jove –Manel Ribera–

i un altre a un compositor madrileny jove. Vull insistir en el fet de no fer quotes, perquè les quotes per origen geogràfic o per gènere em semblen un horror i un error. No s'han de fer quotes, s'han de fer projectes interessants.

Hi ha previst fer projectes internacionals?

L'any vinent vull fer un projecte amb les anades i vingudes de la música entre Amèrica i Espanya, perquè em sembla molt interessant que gran part del patrimoni que s'ha conservat sigui gràcies a les còpies de les partitures que es troben en universitats i catedrals i no hi ha dubte que la música espanyola es va exportar, es va ubicar, i d'allà va néixer una música autòctona, híbrida entre el que els nadius feien i el que van portar els espanyols. Crec, però, que el projecte internacional ha d'esperar, tot i que també crec que el podem fer fins i tot abans de les meves perspectives, perquè el secret, al final, és que la unió fa la força, i estem abocats a la col·laboració. ♦

PRINCIPALS CONVIDATS

TEMPORADA 12-13

OBC ORQUESTRA SIMFÒNICA DE BARCELONA I NACIONAL DE CATALUNYA



19, 20 i 21 D'ABRIL DE 2013

L'OBC AMB ALICE SARA OTT

- JANÁČEK » *La petita guineu astuta*
- LISZT » *Concert per a piano núm. 1*
- BARTÓK » *El príncep de fusta*

JUANJO MENA director
ALICE SARA OTT piano



26, 27 i 28 D'ABRIL DE 2013

L'OBC AMB JIŘÍ BĚLOHLÁVEK

- SMETANA » *La meva pàtria*
- JIŘÍ BĚLOHLÁVEK director



3, 4 i 5 DE MAIG DE 2013

L'OBC AMB ALEXANDRE THARAUD

- J.S.BACH » *Concert per a teclat i orquestra en Re menor*
- REVUELTAS » *Redes*
- VILLA-LOBOS » *Bachiana brasileira núm. 3*
- GINASTERA » *Estancia*

HERNÁNDEZ SILVA director
ALEXANDRE THARAUD piano



31 DE MAIG
1 i 2 DE JUNY DE 2013

CONCERT DE CLOENDA

- GARRETA » *Illes Medes*
- KORNGOLD » *Concert per a violí i orquestra*
- R. STRAUSS » *Una vida d'heroi*

PABLO GONZÁLEZ director
BENJAMIN SCHMID violí



Principals mitjans patrocinadors de l'OBC:



L'AUDITORI

www.obc.cat

www.auditori.cat

PABLO GONZÁLEZ
director titular



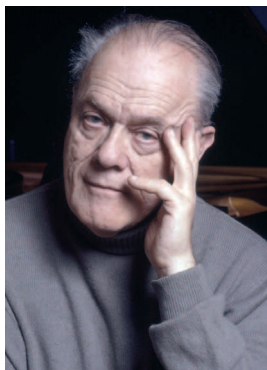
► Charles Rosen i el seu llegat

Si al passat número de gener dèiem que el 2012 testimoniava la desaparició d'una generació de compositors que havien donat forma a la música del segle XX (amb la mort de Carter, Henze i Harvey), avui hem d'afegir-hi el decés el passat 9 de desembre de Charles Rosen.

Nascut el 1927, Rosen fou un exemple paradigmàtic de músic humanista, abastant un ventall tant de coneixements com de repertori impensable en el món d'especialistes d'avui. Per fer-nos una idea, Rosen es doctorà en llengües romàniques per la Universitat de Princeton als vint-i-tres anys, quan ja era un reputat pianista format a la Juilliard School, tot continuant posteriorment la seva tasca com a crític literari a la «New York Review of Books» en paral·lel a una activitat concertística de primer rang. Com a pianista, Rosen fou reconegut per les seves impecables interpretacions al marge de qualsevol moda, defugint els èxits comercials que la indústria discogràfica li hauria ofert. No només interpretà assíduament els estàndards de l'estil clàssic i romàntic, sinó que també fou un tenaç introductor de la música del segle XX considerada hereva de la gran tradició (particularment Schönberg i Webern). Si bé sempre fou un escriptor prolífic, a partir del 1990 la seva tasca com a intèrpret quedà relegada, en centrar-se en la seva faceta d'intel·lectual.

Les seves aportacions són conegudes àmpliament al nostre país pel fet que bona part de la seva producció està traduïda al castellà. L'escriptura sobre música de Rosen constitueix un acarament de la temàtica allunyat de l'especialització terminològica, buscant una correspondència amb altres esferes de la realitat històrica, artística i cultural que permeti una anàlisi crítica del fet musical intel·lectualment sòlida i a l'abast dels no músics. Amb afany renaixentista, la seva producció crítica abasta des dels rudiments de l'estil clàssic fins a les pràctiques d'avantguarda, tot contradient doncs les expectatives d'especialització en un sol tema, autor o període. Innovadores i no exemptes de polèmica al seu moment, les seves aportacions són claus per entendre la concepció de la pràctica musical del període canònic. Revisem-ne algunes.

El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven (1971, edició espanyola del 1994) és el text més difós de Rosen, on les idees transversals de tonalitat i desenvolupament motívic com a motors de confecció estructural i coherència formal són el rerefons de l'estudi dels tres autors. Rosen és partidari d'establir principis rectors generals per a tot l'estil a partir de les seves contribucions. Pel que fa a la tria –completament discutible des del punt de vista del rigor– de cenyir-se només a aquestes tres figures, Rosen diu el següent: “*mantinc la idea anacrònica que la pràctica vernacle [sic] es pot definir a partir dels seus assoliments*”, (els dels tres “genis”). Deixa, doncs, completament de banda les aportacions a l'estil clàssic de l'escola de Mannheim, de Leopold Mozart, de Clementi, Boccherini, Ditters-



dorf...; per tant, estrictament parlant podríem dir que el llibre és més un recull de les seves aportacions des del prisma particular de Rosen que no pas una anàlisi estilística crítica del període. I no només amb aquest llibre: Rosen és un defensor “a l'antiga” de la noció d'obra mestra i preeminència formal. Ho podem trobar en *Formas de Sonata* o en *Las sonatas para piano de Beethoven*, en què, si bé omple un buit important quant a recerca seriosa sobre el període, la manca de contextualització comparativa no permet dilucidar si tot allò que considera “magistral” és una innovació absoluta o

un gest convencional dut a la perfecció. A més, i com a veritable hàpax acadèmic, en la introducció del primer llibre argumenta la manca de bibliografia pel fet que una recopilació de Newman del 1963 és més que suficient. Tenint en compte que la primera edició en espanyol és del 1987, com podem justificar permetre'n vint-i-cinc anys de retard? Com un *Davidbundsler* del segle XX, la seva fe musical està guiada per uns judicis estètics taxatius que sovint exclouen alternatives, plantejant-los com a sentències històriques irrefutables. Això és, doncs, quelcom que cal tenir en compte davant la lectura dels seus textos.

La primera obra traduïda a l'espanyol (introbable avui dia!) fou una sintètica monografia sobre Schönberg que resulta una veritable delícia per als engrescats en els disturbis vienesos del primer terç de segle XX. Refrescant i reciclant la conceptualització sovint complexa sobre aquest període, són rellevants les seves aportacions quant a la relació fefaent de correspondència entre la claredat formal del neoclassicisme i l'ordenació racional del serialisme, així com la consideració de la renúncia a la forma temàtica com a revolució molt més significativa que l'emancipació de la dissonància en el llenguatge atonal.

Seria d'agrair que es traduïssin dues altres obres de referència: *The Romantic Generation* i *Critical Entertainments*, per gaudir de la perspectiva de l'autor sobre els segles XIX i XX i desvincular-lo així del Classicisme en exclusiva. Cal tenir en compte, però, que el valuós llegat de Rosen –de la mateixa manera que l'estètica de Roger Scruton– forma part d'una manera d'entendre la música al marge de la crítica dels últims trenta anys de nova musicologia –en què els elements socials i ideològics del fet musical són tan rellevants com el mateix material musical–, una manera adequada d'entrar a les “obres mestres” del repertori (un museu intemporal, perenne a la història, al marge del món), però també una manera de no sortir-ne.

Per saber-ne més: Charles Rosen, *El estilo clásico, Haydn, Mozart, Beethoven* (Alianza Editorial); *Formas de Sonata* (Idea Books); *Las sonatas para piano de Beethoven* (Alianza Editorial); *Schoenberg* (Antoni Bosch Editor); *El piano: notas y vivencias* (Alianza Editorial); *The Romantic Generation* (Harvard University Press) i *Critical Entertainments* (Harvard University Press). **PER JORDI ALOMAR**

► El Concurs Maria Canals de Barcelona, del 7 al 22 de març

Enguany, en el 59è Concurs Maria Canals de Barcelona, d'interpretació pianística, hi competiran 91 candidats procedents de 26 països d'arreu del món. El dia 8 de març, tindrà lloc el concert inaugural a càrrec d'Aleksei Lebedev –guanyador del segon premi de la 57a edició– al Petit Palau (20.30 h, entrada 10 euros). Durant gairebé 15 dies Barcelona tornarà a ser la capital mundial del piano amb un gran nombre d'activitats populars entorn d'aquest instrument –principalment “El Maria Canals porta cua”, d'una gran acceptació ciutadana i que consisteix a situar diversos pianos de cua escampats per la ciutat perquè la gent els pugui tocar lliurement– i d'altres d'educatives i pedagògiques.

La primera i segona proves eliminatòries seran entre els dies 10 i 13 i els dies 14 i 15, respectivament, i el dia 17 serà la prova semifinal, al Petit Palau, en sessió de matí (10 h) i tarda (17 h) –obertes al públic, amb una entrada de 6 euros per sessió. El dia 20 de març (20.30 h) tindrà lloc la prova final a la Sala de Concerts del Palau de la Música, amb l'Orquestra Simfònica del Vallès (preus de les entrades, de 10 a 40 euros). El 21 de març es farà la cerimònia de cloenda i el lliurament de premis al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona (19 h, accés amb invitació); i, finalment, el 22 de març arribarà el concert de guanyadors a l'Auditori Axa (20 h, accés amb invitació).



“El Maria Canals porta cua”

L'organització del Concurs ha rebut 160 inscripcions de 31 països, 91 de les quals han superat els requisits de participació. Els candidats acceptats provenen de 26 països, amb Rússia com el país que hi aporta més concursants, seguit de Corea del Sud; de l'Estat espanyol només hi ha 3 concursants. El jurat és presidit pel pianista uruguaià Carlos Cebro i està format per Maite Berrueta, Raquel Millàs, Thomas Böckheler, Ewa Osinska, Ana Malikova, Stanislav Pocheikin, Mi Kyung Kim i Jerome Rose. S'atorgaran tres premis: 20.000, 10.000 i 6.000 euros, a més de 40 concerts remunerats per tot el món. Es pot seguir l'actualitat del Concurs i la totalitat d'activitats a www.mariacanal.org i a facebook.com/mariacanalbarcelona.

► L'Auditori, el Palau de la Música i el Liceu s'alien en el 35è Festival de Música Antiga de Barcelona

El Festival de Música Antiga de Barcelona inicia una nova etapa en la seva dilatada història amb l'aliança de les tres principals institucions musicals de la ciutat: Auditori de Barcelona, Palau de la Música i Gran Teatre del Liceu; fet que en permet la pervivència.

La programació d'aquest festival es desplega de febrer a juliol de 2013 amb un total de 34 concerts i activitats que s'iniciaren amb un concert de Jordi Savall i Le Concert des Nations al Gran Teatre del Liceu. El violagambista català, que enguany celebra el 25è aniversari del seu altre grup, La Capella Reial de Catalunya, és el músic amb més participació en el Festival, amb un total de quatre actuacions en la seva doble faceta de director i intèrpret. Altres cites ineludibles en són el concert d'àries d'òpera barroca de la mezzosoprano Joyce DiDonato al Gran Teatre del Liceu, l'actuació del RIAS Kammerchor amb l'orquestra Concerto Köln al Palau de la Música Catalana o la *Missa en Si menor* de J. S. Bach que interpretaran els Monteverdi Choir i English Baroque Soloists amb Sir John Eliot Gardiner a l'Auditori de Barcelona.

També en seran actuacions destacades les del clavecinista Benjamin Alard i el violoncellista Jean-Guihen Queyras, interpretant Bach i, en l'àmbit vocal, l'actuació



de Xavier Sabata (contratenor) o el tenor català David Hernández.

L'òpera serà també protagonista, amb el *Lucio Silla* de Mozart del Liceu o *L'holandès errant* de Wagner amb Minkowski i Les Musiciens du Louvre i el *Dido and Aeneas* de Purcell amb el Cor Jove de l'Orfeó Català i l'orquestra barroca Ars Musicae al Palau de la Música. Malgrat que cal lamentar la desaparició del Fringe, la programació es completa amb diverses activitats en què els professors, joves intèrprets i estudiants de l'ESMUC tindran un paper destacat, així com també el tindrà el Museu de la Música.

► Segon Cicle de Música Catalana Joan Manén

L'Associació Joan Manén, organitzadora del cicle, ha confeït un programa de sis concerts que ja van començar el febrer passat, que acabaran el proper juny i que se centren en el repertori musical català dels segles XIX i XX, a més de convidar-hi alguns dels millors intèrprets catalans, tot sovint mantinguts al marge de la programació de les grans institucions.

El cicle va començar el passat dia 22 de febrer amb un recital de veu i piano a l'Ateneu Barcelonès que gira al voltant de la poesia de Jacint Verdaguer i dels compositors que n'han posat música, entre els quals Jaume Pahissa, Francesc Alió, Francesc Pujol, Juli Garreta i Amadeu Vives. Un poeta, Verdaguer, del qual s'han trobat prop de mil cent cinquanta composicions basades en textos seus. El recital, a més, va oferir el recitat dels poemes originals a càrrec de l'actor Quimet Pla, el musicòleg Francesc Cortès com a presentador i les veus de les sopranos Beatriz Giménez i M. Teresa Garrigosa, la *mezzo* Anna Tobella i el tenor David Alegret, tots acompanyats al piano per Daniel Blanch.

El segon concert del cicle té lloc el 22 de març, al Conservatori de Barcelona, i servirà de presentació del disc dedicat a sardanes de Joan Manén, entre les quals són prou conegudes *El cavaller enamorat* i *Camprodon*. En aquest concert intervindran la Cobla Jovenívola de Sabadell i la Cobla d'Estudiants del Conservatori Municipal de Barcelona en un esdeveniment realitzat en col·laboració amb l'Agrupació Cultural Folklorica de Barcelona. Dues setmanes més tard, la soprano Elena Copons –acompanyada al piano per Jordi Armengol– oferirà un recital de cançó i melodia d'influència francesa però autor català a la seu de l'Ateneu Barcelonès. El concert, que tindrà lloc el 5 d'abril, serà presentat per Xavier Chavarría i aplegarà cançons de compositors com Albéniz, Malats, Viñes, Longàs, Mompou, Vivanos, Bonet, Manén i Morera.

El pianista Albert Guinovart i el violoncellista Oriol Aymat oferiran un interessant recital a duo en què presentaran dues composicions brillants per a aquesta formació de Juli Garreta i Joan Manén. La *Sonata di concerto* de Manén –de la qual no existeixen indicis que s'hagi interpretat mai en públic– és una obra de maduresa, fruit de l'època en què Manén es va dedicar a compondre per a altres instruments que no fossin el violí i a escriure les seves memòries. La *Sonata en Fa* de Garreta és fruit de la seva íntima relació amb Pau Casals, que la va estrenar amb el pianista Blai Net a l'Associació de Música da Camera de Barcelona. Entremig, *Somni vegetal* d'Albert Guinovart completarà el programa.

El duo format per la violinista Kalina Macuta i el pianista Daniel Blanch protagonitzen el cinquè concert de l'Associació, que aquest cop tindrà lloc al Museu de la Música els dies 19 i 20 de maig. El concert té l'al·licient afegit que es recuperarà per a l'ús concertístic el violí "Etienne Maire-Clarà" que va pertànyer a Joan



Carlos Bracho

El pianista Lluís Rodríguez Salvà clourà el cicle a l'Ateneu Barcelonès el dia 14 de juny

Manén. El concert, presentat per Samuel Castellanos, s'endinsarà principalment en la literatura de Joan Manén per a aquesta formació.

Clourà el cicle el pianista gironí Lluís Rodríguez Salvà amb un recital a l'Ateneu Barcelonès en què recuperarà un bon nombre d'obres per a piano de compositors catalans poc sovintejats en les programacions habituals. Compositors com Joan Baptista Pujol, Ricard Viñes, Joaquim Malats, Paquita Madriguera, Frank Marshall, Frederic Longàs, Josep Martí Cristià..., que apareixeran al costat de noms com els d'Enric Morera, Isaac Albéniz i Enric Granados, aquest darrer inspirador de molts dels compositors esmentats i que cal situar en l'òrbita noucentista.

Les entrades als concerts tenen un preu de 15 euros, tret dels concerts del 19 i 20 de maig al Museu de la Música (4 euros). Els socis de la Fundació Mas i Mas i Òmnium Cultural podran obtenir les entrades a 10 euros (excepte per als concerts ja indicats subjectes a altres criteris), mentre que els socis de l'Associació Joan Manén tindran entrada lliure a tot el cicle.

L'Associació Joan Manén promou la recuperació i interpretació de la música catalana, sobretot la música dels segles XIX i XX, prenent com a referent la personalitat artística de Joan Manén. La quota anual de soci de l'Associació és de 25 euros i es pot fer efectiva a través del seu web www.joanmanen.cat.

El 2n Cicle de Música Catalana Joan Manén es va presentar el 24 de gener passat, a l'Acadèmia Marshall de Barcelona, amb un recital de piano i violí a càrrec de Daniel Blanch i Kalina Macuta, que van interpretar obres de Granados, Mompou i Manén.

► Frederic Mompou, Antoni Ros Marbà, Jordi Savall i Narcís Bonet, figures clau del III Festival de Pasqua de Cervera

La tercera edició del Festival de Pasqua de Cervera de música clàssica catalana tindrà lloc del 21 al 31 de març a la capital de la Segarra (Lleida), en l'edició que evidencia la seva consolidació en el panorama català amb el reconeixement de la Generalitat de Catalunya com a festival estratègic pel seu valor cultural i interès nacional, en tant que únic festival dedicat a música i intèrprets catalans.

Com els anys anteriors, la figura central del Festival acostuma a ser un compositor català; l'escollit aquest any és Frederic Mompou, que pren el relleu d'Enric Granados i Eduard Toldrà, compositors centrals de la primera i segona edicions. La possibilitat d'escollir un compositor com a nucli permet recuperar grans obres del seu catàleg que han quedat oblidades pel pas del temps i la manca d'oportunitats per escoltar-les.

En aquesta línia destaca, per exemple, la recuperació de l'obra de més envergadura de Mompou, els *Improperis*, després de 20 anys sense cap interpretació a Catalunya. Els *Improperis* de Mompou van ser un encàrrec de la Semana de Música Religiosa de Cuenca i es tracta d'una obra "molt sobria i austera, però també molt bonica", en paraules del director artístic del Festival de Pasqua de Cervera, Xavier Puig. "Cosina germana de l'*Stabat Mater* de Poulenc (possiblement un homenatge de Mompou, ja que el seu amic Poulenc va morir mentre l'escrivia)", aquesta obra s'interpretarà en el concert inaugural que tindrà lloc el 28 de març al paranimf de la Universitat de Cervera, i serà dirigit per Antoni Ros Marbà, al capdavant de l'Orquestra Julià Carbonell de les Terres de Lleida, amb el Cor Lieder Càmera i el baríton Antoni Marsol com a solista. Junt amb els *Improperis* de Mompou s'interpretaran obres de Salvador Brotons i Narcís Bonet.

Una altra de les fites destacades del Festival és la interpretació, Divendres Sant (29 de març) a l'església de Santa Maria, del *Via Crucis* de Joaquim Homs (en el 10è aniversari de la *Via Crucis*) per a narrador, tambor i quartet de corda. Una obra que no s'ha tocat des de la seva estrena el 1961 i que recuperarà el Quartet Gerhard, tot combinant-ho amb cançons d'Homs i de Mompou, a càrrec de la mezzosoprano Mireia Pintó.

El Quartet Gerhard –Premi El Primer Palau 2012 i Premi 25 Anys de Catalunya Música– oferirà també un dels concerts de proximitat el mateix matí de Divendres Sant a la Casa Dalmases, amb el *Cuarteto indiano* de Xavier Montsalvatge i en tres sessions contínues. Altres propostes dels concerts de proximitat són les que ofereixen el trio format per Jordi Vilapinyó (piano), Jordi Figaró (tenora, flabiol) i Lito Iglesias (violoncel); la violinista Kàtia Novell amb obres de Brotons, Cervelló i Taverna-Bech, i el Quartet Teixidor amb obres de Teixidor, Pedrell, Morera, Cazorra i Guzmán.

La presència de Jordi Savall en concert amb el pro-



El director Antoni Ros Marbà



La violinista Kàtia Novell

grama "Follias & Romances" el 30 de març al paranimf de la Universitat de Cervera és una altra de les fites importants del Festival, que denota la seva consagració com a festival de prestigi. El Festival es tanca el diumenge de Pasqua (31 de març) amb la proposta de jazz del Lluís Vidal Trio, que oferirà *Mompiana*, una lectura jazzística de l'obra de Mompou, al costat de peces incloses al darrer disc del trio, *Viatge a l'interior amb espelma*.

Les activitats paral·leles o complementàries als concerts prenen cada vegada més pes específic dins aquest concepte de festival entès com un espai per al diàleg, el coneixement i el gaudi musical. És per això que cal destacar també les jornades professionals que tindran lloc Dijous Sant (28 de març) a la Universitat de Cervera, en les quals es presentarà l'Acadèmia Catalana de la Música, es farà una taula rodona sobre el tema "Música clàssica, música moderna. Compartint camins?" i una altra d'organitzada per l'Associació Catalana d'Orquestres Professionals titulada "Reptes de futur de les orquestres catalanes", per acabar amb un homenatge al compositor i professor Narcís Bonet, amb motiu del seu 80è aniversari. També cal destacar la inauguració de l'exposició "El so de la llum, un diàleg Gaudí-Mompou", comissariada per Adolf Pla i Marc Llimargas, que es completarà amb un concert de música i imatge amb música de Mompou i visualitzacions de detalls d'obres de Gaudí, i el Festival Pitit i l'Off Festival.

Són Notícia

‘Sicut erat **in principio**’

DIVERSES INICIATIVES RECUPEREN LA INTERPRETACIÓ DE MÚSICA SACRA EN EL CONTEXT PER AL QUAL ES VA ESCRIURE

PER ALBERT TORRENS

Des de fa uns quants mesos la casualitat ha volgut que tinguem, al nostre país, oportunitats sovintejades de sentir les més diverses composicions musicals per a l'església en el marc d'una celebració litúrgica, tal com van ser pensades originalment i com, per mor de raons tant religioses com històriques i artístiques, havien deixat de ser interpretades.

“La tradició musical de tota l'Església constitueix un tresor de preu inestimable, que excel·leix entre les altres expressions de l'art, perquè el cant sagrat, unit a les paraules, és part necessària o integral de la litúrgia solemne”, afirma la constitució conciliar Sacrosanctum Concilium, del Concili Vaticà II –inaugurat ara fa, precisament, poc més de cinquanta anys.

Esdevé certament difícil d'avaluar la influència de l'Església en el conjunt de la creació musical de tots els temps, però cada cop sembla haver-hi més veus decidides a reconèixer-la. El passat mes d'octubre, les pàgines de religió d'un conegut diari barceloní es feien ressò del naixement d'una nova entitat: els Amics de les Misses Polifòniques. Impulsada durant un sopar informal i guiada per un grup d'intel·lectuals, empresaris i professors amants de la música, tant creients com agnòstics però guiats estrictament per una motivació cultural, es proposava fer a Barcelona el que ja fa temps que té lloc en algunes ciutats d'Europa: un cicle

de misses polifòniques, amb una litúrgia digna i de màxima qualitat musical.

I és que fa anys que les grans obres del repertori coral sacre han quedat, en la pràctica, marginades del temple i relegades al terreny del concert. Per trobar l'explicació, cal tornar al Concili Vaticà II, que propugna, com a celebració ideal, *“la que respecta el rol de cada personatge litúrgic –celebrant, diaca, lector, salmista, schola cantorum i assemblea–, a més de l'encaix de cada cant en el moment particular de la celebració. Hi ha alguns cants, a més de les aclamacions, que no haurien d'excloure mai la incorporació de l'assemblea, com el «Kyrie», el «Gloria» i el «Sanctus», tant en llatí com en les llengües vives. Una fórmula que permet aquesta participació és la de les misses en què polifonia i cant gregorià s'alternen. Dissortadament, però, l'execució d'aquest repertori té un caire d'excepcionalitat”, explica Valentí Misrach, mestre de capella de la basílica romana de Santa Maria la Major des de fa quaranta anys i director del Pontificio*

Istituto di Musica Sacra del Vaticà durant disset anys, fins al passat mes de setembre.

Una nova proposta artística i religiosa

Per això quan els Amics de les Misses Polifòniques van posar en marxa el seu projecte, després de constituir-se legalment com a entitat, no van dubtar a deixar els aspectes artístics en les millors mans possibles i van proposar al director d'orquestra Josep Pons de liderar la qüestió. El mestre de seguida va estar d'acord amb la iniciativa, perquè *“per a mi –explica–, el plaer de sentir obres de polifonia que pràcticament no hem pogut sentir mai esdevé un fet radicalment diferent si aquestes es fan en la funció per a la qual van ser pensades; té una càrrega espiritual diferent tant si ets creient com si no”.* Així, Pons va impulsar la creació d'un nou grup vocal, anomenat Barcelona Ars Nova, format per dotze solistes d'alt nivell, alguns d'ells membres d'altres formacions de gran renom de la

ciutat, i dirigit per Mireia Barrera.

Pons, però, també va afegir una consideració: *“I ja que es fa en la litúrgia, per què no ho fem bé perquè tingui més sentit i no sigui un anacronisme?”* La resposta a aquesta pregunta la va donar Armand Puig, degà president de la Facultat de Teologia de Catalunya, que de seguida va oferir el seu suport al projecte: *“Des del meu punt de vista de prevere catòlic, aquesta iniciativa és molt benvinguda, ja que s'inscriu en el que a mi em sembla que és el diàleg de l'Església amb l'art; i com a professor de teologia, em sembla un exemple bonic del diàleg entre fe i cultura, que no només s'ha de mostrar en conferències, sinó que n'hi pot haver exemples pràctics.”*

Armand Puig és, juntament amb Jordi Agustí Piqué i Santiago Bueno, un dels celebrants d'aquests oficis que tenen lloc d'octubre a maig, a la basílica dels Sants Màrtirs Just i Pastor i al Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes, dos escenaris

gòtics escollits per la seva adequació a la litúrgia i per la seva acústica. *“Aquestes celebracions s'expressen amb el màxim rigor i bellesa –explica Puig–, perquè allò no és comèdia: fem la missa en català llevat del prefaci, que el cantem en llatí perquè encaixi amb el «Sanctus». I també cantem l'Evangeli, improvisat una vegada escollit el to, seguint una tradició antiquíssima.”*

Per entendre el perquè del disseny d'aquests actes, cal un cert coneixement de les parts que componen l'estructura d'una missa, que s'expliquen als assistents abans de començar cadascun d'aquests oficis: *“Les cinc seccions que sol comprendre tota missa polifònica són comunes i invariables a totes les celebracions –«Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus» i «Agnus Dei»–, mentre que les parts de gregoriana són les variables o propis –«Introït», «Gradual», «Alleluia», «Ofertori» i «Comunió»–”,* aclareix Puig. I Pons hi afegeix: *“Nosaltres escollim una missa que ens agradi, no pensada per a un*

dia concret, sinó per una temàtica. I tots els cants gregorians amb què la completem corresponen, a més, exactament al diumenge de l'any en què ens trobem. I no fem «Ofertori» ni «Comunió», perquè hi posem motets polifònics del mateix autor de la missa i que tinguin relació amb aquell moment litúrgic.” Entre l'amplísim catàleg susceptible de ser interpretat, Monteverdi, Guerrero, Victoria, Palestrina i Bach han estat els compositors escollits en aquesta primera edició del cicle.

Cantar Bach en comunitat

I a propòsit de Bach, precisament una referència imprescindible en el panorama de la interpretació de música sacra en el context litúrgic a la ciutat de Barcelona és l'activitat anomenada “Bach zum mitsingen”. Des de fa dos anys, dos joves músics i grans coneixedors de la música bachiana, Pau Jorquera i Daniel Tarrida, convoquen periòdicament els cantaires aficionats del país per interpretar plegats una de les moltíssimes cantates del Kantor de Sant Tomàs de Leipzig, a imatge del que, a Alemanya, es produeix cada setmana, a la missa dominical, de manera pràcticament espontània.

La participació en cadascun d'aquests projectes, totalment voluntària, comporta l'assaig intensiu de l'obra durant un cap de setmana i dues audicions: l'una, dissabte al vespre, en format de concert, i l'altra, diumenge al matí, en el marc d'una celebració litúrgica. Si aquesta és una missa catòlica, els fragments musicals s'adapten, d'acord amb el celebrant, als espais permesos pel ritu, però algunes edicions d'aquesta activitat tenen lloc, precisament, a l'església Evangèlica Luterana de parla alemanya de Barcelona, on la interpretació de la cantata encaixa d'una manera idònia en la celebració pròpia d'aquesta confessió i adquireix, així, el seu màxim esplendor.



Una actuació del projecte “Bach zum mitsingen”

Esdevé certament difícil d'avaluar la influència de l'Església en el conjunt de la creació musical de tots els temps, però cada cop sembla haver-hi més veus decidides a reconèixer-la.

“Bach zum mitsingen” encarna i exemplifica, doncs, la idea que la música sacra continua sent vàlida, avui dia, tant en el context litúrgic com fora d’aquest. “Segurament, Bach s’estranyaria d’escoltar una cantata en versió de concert, tota seguida i no pas tal com estava concebuda”, explica Daniel Tarrida pel que fa a l’audició de l’obra bachiana en solitari, mentre que, en defensa de la interpretació en el marc de la missa, argumenta: “Crec que hi ha un enriquiment recíproc: per una banda, la música enriqueix la pregària i li dona una vessant més emotiva, tot ajudant a trobar un estat més introspectiu i adient per fer-la, i per l’altra, l’actitud espiritual de la pregària i la quietud mental que implica ajuden a estar més receptiu davant de la música i a poder rebre-la millor.”

“Aquesta és, precisament, segons la doctrina de l’Església catòlica, la finalitat de la música sacra i de la litúrgia mateixa: la glorificació de Déu i la santificació dels fidels”, coincideix Valentí Miserachs, que hi afegeix: “Ja no es tracta de cantar durant la missa, sinó de cantar la missa: la música és litúrgia, i no ha de ser mai un pedestal per a l’exaltació de l’artista. El gran repertori, pensat expressament per a la litúrgia i interpretat com cal, pot acomplir aquesta tasca d’una manera eminent.”

El Concili Vaticà II, al centre

Si són tantes les veus que coincideixen a l’entorn d’una mateixa opinió, sembla lògic preguntar-se com s’ha arribat a l’extrem bandejament de la música sacra que explicàvem en situar la qüestió. Una observació de Josep Pons ens ajuda a tancar el cercle: “Això és una cosa molt moderna que alguns han interpretat com un retorn preconiliar.” És una nova al·lusió al Concili Vaticà II, d’on emana la legislació que hauria de marcar el camí de l’Església respecte de les iniciatives que hem presentat: la constitució *Sacrosanctum Concilium* i la instrucció subsegüent *Musicam Sacram*, que dona normes concretes i precises sobre l’aplicació dels principis i les normes generals continguts en la constitució.

Segons aquesta, la música sacra es constitueix de polifonia, gregoriana i cant popular religiós. “L’Església reconeix el cant gregorià com el propi de la litúrgia romana [...]. Els altres gèneres de la música sagrada, i especialment la polifonia, no s’exclouen gens de la celebració dels oficis divins, mentre responguin a l’esperit

de l’acció litúrgica.” Valentí Miserachs hi afegeix que “la instrucció esmentada, conscient que bona part del repertori tradicional no trobaria encaix en la litúrgia renovada, recomana conservar-lo en accions paralitúrgiques o elevacions espirituals, o sigui, en un ambient no del tot deslligat del context ritual”.

En la pràctica, però, Armand Puig tradueix el que ha passat en els termes següents: “Sembla que la participació activa del poble tingui una única possibilitat, que és que tothom canti, a l’estil protestant. Si això ha de ser així, la música ha de ser molt assequible, a una sola veu. I com que el gregorià és difícil i aquí no hi ha hagut habilitat per crear una forma musical com l’himne anglicà o el coral luterà, s’ha adaptat música estrangera com els espirituals negres, que s’interpreta amb poca gràcia perquè nosaltres ni tan sols no sabem fer bé la síncope, que n’és la base.”

I a un nivell inferior, o més concret, això ha comportat la situació que podem trobar avui dia en una gran majoria de parròquies del nostre país: “L’aplicació pràctica de tota aquesta normativa s’ha quedat molt curta, perquè les iniciatives s’han deixat a mans de l’autoritat territorial –a les conferències episcopals, els bisbes diocesans i, en definitiva, els rectors de les esglésies–, sense que Roma, en aquests darrers quaranta anys, no hagi fet cap intervenció sobre aquesta temàtica”, explica Miserachs, abans d’afegir: “El mateix Benet XVI, que és considerat un gran expert en litúrgia i música sacra, quan era cardenal va escriure coses belles i exigents que no han tingut continuïtat pràctica.”

Segons el mestre de capella romà, “si el celebrant té prou cultura litúrgica i bon gust musical, sabrà valorar la importància de la música sacra en la celebració i tindrà prou criteri per decidir què cal fer o en circumstàncies particulars. Ara bé, es donen molts casos en què el celebrant menysté la música sacra adient i prefereix un repertori de tipus més lleuger, imposat sovint per grups normalment de jovent o, si més no, el tolera per raons més o menys pastorals”.

Ara, feliçment, els Amics de les Misses Polifòniques s’han proposat revertir aquesta situació, però no a qualsevol preu. “L’important és entendre que les misses polifòniques no són concerts. Cadascú hi va amb l’actitud interior que vol”, deixa clar Armand Puig, “però allà no s’hi aplaudeix, sinó que s’afegeix a l’eucaristia

un sisè sentit, que és el de l’espiritualitat, la contemplació dels registres espirituals profunds”.

I és que, tal com afirma Valentí Miserachs, “la gran música sacra no pot renunciar a ser música de la bona: és una de les seves connotacions essencials, al costat de la santedat i la universalitat”. I a pesar d’això, o potser precisament per això, “s’ha vist moltes vegades obligada a refugiar-se en les sales de concerts. Millor això que res, certament. Però no és igual un pom de flors en un gerro que la lliure bellesa de la natura o l’ordre d’un jardí ben conreat.” ♦

“La gran música sacra [...] s’ha vist moltes vegades obligada a refugiar-se en les sales de concerts. Millor això que res, certament. Però no és igual un pom de flors en un gerro que la lliure bellesa de la natura o l’ordre d’un jardí ben conreat.”

IMPRESINDIBLE



‘Street Scene’ de Kurt Weill al Liceu

PER MERCEDES CONDE PONS

El compositor alemany Kurt Weill (1900-1950) va iniciar la seva destacada però breu carrera americana amb l'òpera *Street Scene* (escena de carrer); una obra amb una forta influència de la comèdia musical de Broadway i el jazz, però que segueix el model operístic de recitatius, àries i números de conjunt propis del gènere. Weill, doncs, creava amb *Street Scene* l'òpera americana.

Kurt Weill va escriure *Street Scene* inspirant-se en l'obra d'Elmer Rice del mateix títol que havia guanyat el Premi Pulitzer l'any 1929. El compositor havia vist representada l'obra teatral l'any 1930 a Berlín i la considerava un autèntic model nord-americà. Weill va convèncer l'autor per fer-ne una òpera, malgrat les seves reticències inicials, i finalment va ser el mateix autor qui es va encarregar del llibret, junt amb el poeta negre Langston Hughes, autor de la lletra de les cançons. L'obra es va estrenar el 16 de desembre de 1946 al Schubert Theatre de Filadèlfia i al llarg del 1947 va estar en cartell a Broadway durant molts mesos. L'òpera retrata la vida diària d'un barri pobre de Nova York, on les històries que s'esdevenen serveixen per exercir la denúncia social d'una realitat crua i tràgica.

Street Scene s'estrena al Gran Teatre del Liceu, amb quatre funcions entre l'1 i el 5 de març, amb un equipament artístic especialista, liderat pel director Tim Murray.

Kurt Weill havia quedat fascinat per l'obra d'Elmer Rice i considerava l'òpera que tenia entre mans com “el projecte més important i agosarat que he emprès aquí fins ara” (segons carta als seus pares). “Si té èxit, m'obrirà tot un nou ventall de possibilitats, perquè ara gairebé no tinc competència en el camp de l'òpera popular.” Lamentablement, Weill moria d'un atac de cor a Weimar només quatre anys després, i tallava de soca-rel les seves il·lusions.

L'autor d'òperes tan representatives com *Ascens i caiguda de la ciutat de Mahagonny* i *L'òpera de tres rals*, compostes durant el període alemany del compositor, considerava que “fins a *Street Scene* no vaig aconseguir una harmonització real de drama i música, en què les parts cantades continuen de forma natural quan les parlades s'aturen i en què tant la paraula parlada com l'acció dramàtica estan encastades en l'estructura musical global”. *Street Scene* agafa la tradició europea del *singspiel* i l'*opéra comique* i l'actualitza a la realitat nord-americana. El seu segell musical, però, no és el propi de la comèdia musical de Broadway –sovint feta entre diversos autors–, sinó el d'una mà genuïna, com la de Kurt Weill, per molt que en el decurs de l'òpera apareguin elements externs al gènere, com una big band a ritme de swing i sons més propers a la música de Hollywood.

Alfa i omega de Philip Glass

L'EVOLUCIÓ ARTÍSTICA D'UN DELS COMPOSITORS VIUS MÉS REPRESENTATS ARREU DEL MÓN

PER XAVIER CESTER

Una simple ullada als programes de teatres d'arreu del món certifica que cada temporada s'estrenen un bon grapat d'òperes, una evidència que no contradiu el fet que els coliseus (i els aficionats) continuem vivint més del passat que no pas del present.

Aquesta necessària aposta per la creació pot néixer de diverses motivacions, des d'una creença sincera en la continuïtat d'un gènere que, per tant, no estaria en absolut mort com alguns pregonen, fins al sentit del deure vers els artistes actuals, sobretot quan es tracta d'equipaments públics amb les seves responsabilitats afegides. És clar que és trist pensar que s'encarreguen obres més per obligació que per devoció (no es deu notar això a vegades en els resultats?), però seria massa políticament incorrecte, per no dir mal educat, deixar clar als compositors d'avui que no s'escarrassin més a escriure obres noves perquè, en el fons, no interessin gens ni mica, ja que el que tots volem és escoltar una vegada i una altra *Carmen*, *Rigoletto* o *Tristan und Isolde*. Treure'ns de sobre la hipocresia pot ser sanament catàrtic, però la brutalitat innecessària del comentari no amaga el fet que aquest no és pas del tot cert.

Dues experiències recents amb obres d'estètiques radicalment oposades –si bé que unides pel seu refús radical a tota narrativa convencional– evidencien que sí que hi ha interès i públic per a les òperes del nostre temps, almenys als països més civilitzats. El primer exemple va ser l'obertura de la temporada de la Deutsche Oper de Berlín amb *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (La venedora de llumins) de Helmut Lachenmann, obra duríssima, sense concessions, amb una interpretació

musical i escènica de primera magnitud que va fer que el teatre alemany pengés el cartell d'entrades exhaurides. El segon cas es va donar a l'Òpera dels Països Baixos, a Amsterdam, on un bon grapat de persones amb el típic cartell de “compro entrada” rebien els espectadors afortunats amb localitats per a *Einstein on the Beach*, uns espectadors que van restar hipnotitzats per les més de quatre hores d'aquesta peça cabdal de Philip Glass i Robert Wilson.

Glass és el catalitzador d'aquestes reflexions, no debades el compositor nord-americà va celebrar l'any passat el seu 75è aniversari amb, entre altres iniciatives, la reposició d'aquest històric muntatge estrenat el 1976 a Avinyó (i que el Liceu va acollir el 1992).

La represa del seminal *Einstein on the Beach* ha coincidit amb l'estrena al Teatro Real de Madrid de la seva última (per ara) producció lírica, *The Perfect American*, la gestació de la qual és prou il·lustrativa de com de complex és avui dia aixecar un projecte d'aquesta mena, especialment en comparació amb les factories líriques que eren els teatres del segle XIX. El programa de mà anunciava que es tracta d'un encàrrec del Real i l'English National Opera, la qual cosa no és del tot exacta. De fet, és un encàrrec de Gerard Mortier, un dels projectes que tenia en cartera quan havia d'anar a dirigir la New York City Opera un cop deixés l'Òpera Nacional de París, però

que no es va materialitzar perquè, a causa d'un pressupost escapçat, el gestor belga mai no va prendre possessió del càrrec a la ciutat dels gratacels. Un cop aterrat a Madrid –on ja veurem com reaccionarà al mateix procés de reducció dràstica dels recursos–, Mortier va recuperar l'òpera de Glass, així com un altre encàrrec a Charles Wuorinen, basat en la cèlebre novel·la i pel·lícula *Brokeback Mountain*.

Tenint en compte que l'obra de Glass és una recreació dels últims mesos de vida de Walt Disney, queda clar que els dos projectes tenen un marcat i específic caràcter nord-americà, ideal per a Nova York, però que sobta una mica més impulsar des d'Europa, a menys que no sigui un reconeixement en tota regla que estem colonitzats culturalment pels Estats Units, extrem que crec que està ben lluny de les intencions de Mortier. Més significatiu, potser, és el fet que l'inimitable gestor belga aposti fort per obres noves. Al llarg de la seva notòria carrera, i llevat de l'impuls inicial que va donar des de La Monnaie de Brussel·les al seu compatriota Philippe Boesmans perquè entrés en el món de l'òpera –i que mereix tot el nostre agraïment, perquè Boesmans s'ha revelat com un magnífic compositor líric–, Mortier s'ha caracteritzat més per la seva aposta per les relectures radicals dels grans clàssics i la seva defensa d'alguns títols clau de l'últim terç del segle XX –*Saint François d'Assise* de Messiaen i *Le*



Imatge de *The Perfect American* de Philip Glass, amb direcció d'escena de Phelim McDermott i escenografia i figurins de Dan Potra, estrenada recentment al Teatro Real de Madrid

grand Macabre de Ligeti sobretot – que per la recerca de noves veus creatives en el gènere.

Ja sabem que li encanta que es parli d'ell, però deixem Mortier i tornem a Glass. La possibilitat de veure amb poc temps de diferència *Einstein on the Beach* i *The Perfect American* ha estat una oportunitat magnífica de copsar l'evolució del compositor nord-americà, un creador que, des dels seus inicis en els circuits paral·lels de les galeries d'art del Soho no vaiorquès, ha esdevingut una figura amb una aurèola més pròpia d'un personatge de la cultura pop que no d'un compositor convencional. Glass ha aconseguit la quadratura del cercle, entrar als grans auditoris i teatres que li encarreguen obres i

atreure un públic que probablement mai no dirà que li interessa la música clàssica.

Des d'una perspectiva un punt cínica, es podria dir que *The Perfect American* mostra una inspiració més adotzenada i acomodaticia que l'esclat d'energia atòmica d'*Einstein on the Beach*, la qual cosa no ens hauria de fer pensar en una creativitat minvant del compositor nord-americà. Sense anar més lluny, la recent òpera de cambra *In the Penal Colony* té una partitura magnífica. La peça sobre Walt Disney és, en tot cas, paradigmàtica del Glass última manera, d'una música que sense renunciar als seus paràmetres repetitius adopta una base harmònica més àmplia, un llenguatge melòdic de més (relativa) volada i una sonoritat més arrodonida,

conseqüència del pas del petit conjunt de teclats elèctrics i vent d'*Einstein* a l'orquestra simfònica de *The Perfect American*. Minimalisme per a tots els públics? És una etiqueta possible, reduccionista com totes, per descomptat.

Sigui com sigui, sense ser la millor partitura de Glass, la música tenia una factura impecable que, tanmateix, no va acabar de salvar un espectacle tou, a anys llum de la força visionària d'*Einstein on the Beach*, amb el seu refús de totes les convencions del gènere que el nou títol en grau no menystenible sí que assumeix. La visceralitat juvenil contra la temperància de la maduresa? L'ímpetu per ocupar un lloc sota el sol *versus* el conservadorisme d'un mestre consolidat? Pot ser. L'únic clar és que les quatre hores llargues d'*Einstein on the Beach* van passar més volant que l'hora i tres quarts de *The Perfect American*. Glass ja ha deixat la seva petja en un gènere que pot esdevenir un art de museu sense necessitat que a ningú se li caiguin els anells i si tothom hi està d'acord (menys els creadors, per descomptat). Seria, tanmateix, una gran llàstima. ♦

Palau 100
2012—2013



Dijous, 4 d'abril de 2013
20.30 h — Sala de Concerts

Orquesta Sinfónica de Galicia, *Ivan el Terrible*

Ewa Podleś, contralt
Valeriano Lanchas, baix bariton
Sergi López, narrador
Orfeó Català
Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana
Víctor Pablo Pérez, director

J. Guinjoan: *In tribulatione mea invocavi Dominum*
S. Prokófiev: *Ivan el Terrible*

Preus: de 17 a 112 euros



Joan Llongueres

NÚRIA TRIAS, NÉTA DEL PEDAGOG, RECORDA LA FIGURA DEL SEU AVI EN EL CENTENARI DE L'INSTITUT JOAN LLONGUERES

PER ALBERT TORRENS

L'any 1913, després de diplomar-se a Alemanya en el mètode de rítmica Dalcroze, Joan Llongueres va fundar, en el marc de l'Orfeó Català, l'Institut Català de Rítmica i Plàstica. Ara que l'entitat fa cent anys, la seva néta recorda la figura i l'activitat d'aquell home emprenedor.

Com definiria Joan Llongueres?

El meu avi va ser un home compromès amb el seu temps i amb el Noucentisme, fenomen ideològic que va procurar, a través de l'art, una institucionalització de la cultura i una modernització de la societat catalana. Llongueres va ser un jove del segle XX, compromès amb l'educació en el sentit més ampli i, com a home d'acció, va procurar transcendir els seus ideals.

Com van ser els seus primers contactes amb la música?

De família humil, de ben petit va tenir ocasió de sentir la Banda Municipal de Barcelona o el Circ Equestre que va actuar a l'Exposició Universal de Barcelona de 1888. Els pares li van comprar un piano –primer, de juguina– i el van portar a l'Escolania de Sant Pere de les Puel·les. Més endavant, en cafès i tertúlies, va conèixer artistes del moment com Casas, Rusiñol, Millet, Vives i Enric Morera, que fou mestre i amic seu igual que Enric Granados. Plàcid de Montoliu, germà del seu amic Manuel, el va introduir en la pràctica de l'educació mitjançant la rítmica d'Émile-Jaques Dalcroze.

Com va aprofundir Llongueres en el coneixement del mètode Dalcroze i com el va importar al nostre país?

El descobriment d'aquest mètode el va fascinar tant que el va voler conèixer de primera mà i el 1911 se'n va anar a l'Institut Jaques Dalcroze de Hellerau, a Alemanya, per estudiar-lo. Dos anys més tard, ja altre cop a Catalunya i amb el suport de Lluís Millet i Francesc Pujol, va fundar a Barcelona l'Institut Català de Rítmica i Plàstica. Però no en va tenir prou i va treballar per la difusió i implantació del mètode a les escoles catalanes. També va escriure un manual titulat *El ritme*.

Qui va recollir el seu llegat i com funciona actualment l'Escola de Música Joan Llongueres?

A la seva mort, la seva filla Pilar –que



havia treballat sempre al seu costat– va continuar la tasca amb el suport del seu marit Esteve Petit, que va adquirir el local del carrer de Sèneca on es va crear l'Institut Joan Llongueres. Quan la meua mare va morir, la meua germana i jo –amb la col·laboració impagable de Maria Mercè Cardoner i Carme Vituri– també vam mantenir la tasca docent i la relació amb l'Institut Dalcroze de Ginebra, tot ampliant els cursos de formació professional. En aquests moments, l'escola continua formant uns tres-cents alumnes, tant nens com adults, a banda dels cursos per a professorat, i no només en el mètode Dalcroze, sinó en totes les metodologies que tinguin alguna cosa a aportar al món de la formació musical. La directora actual és Carme Solé.

Com celebraran el centenari?

Per Nadal vam fer un acte institucional al Palau de la Música en què van participar tots els alumnes de l'escola que fan rítmica, per recordar les actuacions que el mestre feia cada any en aquest mateix escenari. També hem programat una classe de rítmica al carrer, estem confeint un llibre que veurà la llum per Sant Jordi, al maig es farà una mostra per a la gent gran i continuarem comptant amb la col·laboració de les escoles de Gràcia al Teatre Regina en el clàssic "Les escoles canten". Acabarem amb un acte de cloenda al Palau de Congressos. ♦

Convençut que la gimnàstica rítmica aplicada als nens, a més de ser divertida i atractiva, era la millor manera d'iniciar-los en el coneixement de la música, la tècnica corporal i el ritme, disciplines que al mateix temps havien d'incidir en el sentit de l'ordre, l'atenció i el moviment, Joan Llongueres va posar en marxa fa cent anys un projecte que continua ben viu. El mètode d'educació musical –i alhora mètode musical d'educació–, va inspirar aquest home inquiet –també va ser poeta i compositor–, fruit del seu país i del seu temps.



Lluís Grané

Pianista amb devoció

PER MÒNICA PAGÈS I SANTACANA

La tradició pianística, a Catalunya té un bon relleu generacional amb noms que ja fan carrera internacional i que difonen el repertori del nostre país amb la solidesa i la naturalitat amb què ho fan els músics francesos, russos o alemanys. Lluís Grané n'és un exemple clar des que va debutar al Palau el 2007 en el cicle d'Ibercamera, essent possiblement l'artista més jove que ha participat en aquesta temporada de concerts.

L'estiu passat va rebre la Medalla Albéniz per haver interpretat tota la suite *Iberia* al Festival Internacional de Música Isaac Albéniz de Camprodon. Aquest abril la tornarà a interpretar al Kursaal de Manresa i al Golden Key Festival de Nova York, on participa com a artista europeu. De fet, el piano de Grané ha quedat vinculat a la música d'Albéniz per la seva recerca obstinada del matís i del color, atent a l'expressivitat i a la brillantor per deixar cantar el so amb proporció, sense efectismes ni exageracions.

Va començar la temporada participant en les Residències

Musicals de la Fundació Catalunya-La Pedrera fent duet amb el violinista Rubén Mendoza i cambra amb altres amics músics, una experiència que ha permès poder-lo sentir més sovint en un escenari de Barcelona. La vessant pedagògica també forma part de la seva activitat i ho fa amb concerts didàctics adreçats a nois i noies entre deu i setze anys, com va fer l'any passat al seu poble, Sant Vicenç dels Horts, o com té previst de fer també en col·laboració amb el Concurs Maria Canals. Més de vuit-cents joves han pogut gaudir d'aquests concerts que ofereixen la possibilitat de compartir la seva concepció del piano amb més proximitat. Una oportunitat que de segur haurà estat una descoberta imprescindible en la formació cultural de molts d'ells.

Lluís Grané avança en la seva carrera amb pas segur i determinació clara, tot i que sap prou bé que no es tracta de cap escalada, sinó de poder obrir-se camí amb una veu pròpia i com a hereu d'aquesta devoció pel piano que distingeix la música del nostre país.



CELEBREM ELS 25 ANYS DE LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA!

L'RMC S'AFEGEIX A L'EFEMÈRIDE AMB UNA PROMOCIÓ ESPECIAL

Subscriviu-vos a la «Revista Musical Catalana» per només 20 euros l'any a l'edició en paper (6 números) i rebreu de franc un d'aquests volums de recent publicació del segell Alia Vox*

**La sublime porte. Voix d'Istanbul. 1430-1750. / François Couperin.
Pièces de violes - 1728. / Jeanne d'Arc. Batailles & Prisons.**

També us hi podeu subscriure per només 10 euros l'any a l'edició digital (6 números) i entrareu en el sorteig d'un d'aquests volums*

**La sublime porte. Voix d'Istanbul. 1430-1750. /
François Couperin. Pièces de violes - 1728.**

Podeu seguir-nos a:



facebook.com/revistamusicalcatalana



twitter.com/revistamuscat

Josep Carbonell

UN PROJECTE DE VIDA EN 400 GRAMS DE FUSTA

PER JOSEP BARCONS

Josep Carbonell

Així com es parla del Quadrat d'Or per referir-se a aquella zona de l'Eixample barceloní que acull un riquíssim patrimoni modernista –l'epítom de la qual és l'«illa de la discòrdia», amb la Casa Batlló, la Casa Amatller i la Casa Lleó Morera–, potser també caldria encunyar un terme per parlar d'una àrea de l'Eixample on la música defineix la quotidianitat de bona part d'allò que s'hi fa.

El nucli (que potser es podria dir l'«illa de la concòrdia» o l'«illa de l'harmonia»), se situaria a l'edifici modernista del Conservatori Municipal de Música, a la cruïlla del carrer del Bruc amb València, al costat del qual s'ubica la petita gran escola de la Concepció, on els ensenyaments musicals s'integren al currículum de primària. Ben a prop seu, la botiga Audenis atén estudiants i professionals que es passegen sota estoigs a l'esquena o partitures sota el braç. I no gaire lluny trobem la secretaria del Concurs Francisc Viñas, la botiga i taller d'instruments d'arc de Xavier Vidal, la seu de l'Editorial Boileau, l'Escola de Música de Barcelona o l'escola Aula de Música 7. Però en aquesta zona de l'Eixample, no sols s'hi estudia música, s'hi gestionen concursos o s'hi compren partitures i instruments, sinó que també se n'hi construeixen.

És en un pis del carrer del Bruc entre Mallorca i Provença (en una finca d'aquelles amb sostres alts, motllures refinades i mosaic hidràulic) on Josep Carbonell té l'habitatge i el taller, en el qual fa vint-i-tants anys que fa de violer, que és com a ell li agrada definir-se. A mig matí,

truco al porter automàtic i pujo caminant tres o quatre pisos per una escala amb barana de forja, estucat venecià i llum natural tenyida de groc i fúcsia pels vidres texturats del celobert. M'espera amb la porta oberta i em demana si m'he cansat gaire, tot confessant-me que el fet que la finca no tingui ascensor li permet mesurar l'estat físic de les seves visites, ell que sempre ha corregut i ha fet esport i conserva una condició envejable als seus 60 anys.

Del rebedor em fa passar cap a la dreta, on té un taller ampli i diàfan. Quan m'admiro de la pulcritud que hi impera, em diu que no és res comparada amb la del taller del seu mestre, el malagueny José Ángel Chacón, de qui parla amb profund respecte i que *«pel que fa a la finor del treball de la fusta i del dibuix, és el millor lutier que he conegut»*.

La zona de treball (generosament il·luminada per dos balcons, i reforçada en múltiples punts amb bombetes de llum groga) està dominada per mil i una tonalitats de fusta. Començant pels peus, la tarima de fusta divideix la sala en dos, i la seva calidesa s'estén al banc de treball, a la taula i a la cadira de fusta, als motlles de fusta, a les lleixes de fusta que guarden trossos de fusta, i als estris de fuster amb mànec de fusta que pegen d'un plafó de fusta. A l'esquerra, la tarima, immaculadament vernissada, s'eleva un graó per convertir-se en el lloc on provar els instruments. Aquí, un gran mirall horitzontal amb marc daurat domina l'ambient, on també hi ha un piano vertical marró

més aviat baix, diversos estoigs, un armari amb portes de vidre i un noble però senzill faristol de fusta.

L'espai traspuja elegància i serenor, tant per la meticulosa ordenació de les eines i la proporcionada distribució dels ambients, com pel bon gust del mobiliari i la precisió educada amb què tot està al seu lloc. Seiem en unes butaques arrodonides de pell fosca i disseny clàssic, situades sobre el fantàstic mosaic i col·locades davant per davant amb un lleuger biaix, en l'angle idoni per a la conversa amable. El primer que em pregunta és per què l'hem escollit a ell, si no és dels lutiers de més renom, només construeix un parell d'instruments a l'any (es defineix com a *«lutier minimalista»*), i els últims temps ha centrat més les seves energies a lluitar contra les traves legals i mèdiques amb què es troben els afectats per la hipersensibilitat química i la síndrome de fatiga crònica que pateix el seu fill, que no pas a construir violins i violes.

La resposta és clara: ni que els seus instruments siguin tocats majoritàriament per estudiants de grau superior i músics que no es dediquen primordialment a fer concerts, això no treu pas valor a la seva tasca. A més, la seva peculiar manera de viure la luteria com quelcom existencial i no pas com un ofici (fins fa ben poc l'ha compaginat –com a psicòleg que és– amb feines en l'àmbit de la formació, els recursos humans i la comunicació) fa que el seu enfocament sigui particular i en sàpiga parlar amb una profunda capacitat de reflexió humanística.

Segons ell, per exemple, haver d'estar sotmès a la pressió de fer instruments per viure no li permetria gaudir de la recerca gairebé màgica ni de la minuciositat pausada amb què s'aproxima a cada nova creació. Potser per això és més lent que altres lutiers i, pel cap baix, dedica unes 350 hores a la construcció de cada instrument. Això fa que *"ni que les hores es comptin a preu de saldo, els instruments fets artesanalment tinguin un cost que no pot competir amb els que vénen fabricats mecànicament des de la Xina"*.

D'aquesta "invasió xinesa" en el món de la luteria (*"a Cremona es veu sovint els grans lutiers al costat d'empresaris orientals"*) no en parla pas amb amargor ni amb desdeny. Probablement perquè l'artesanía en el sentit més profund del terme és l'únic camí concebible per a Josep Carbonell. Dedueixo que per a ell és impensable que un instrument no hagi estat creat amb amor, amb els cinc sentits, i des d'una actitud no basada en l'afany comercial. Tal com escriu al seu web, ell creu *"profundament que els violins tenen ànima (no la*

d'avet, sinó l'altra). I que aquesta ànima té molt a veure amb les persones que l'han creat i l'han ajudat a créixer."

Aquestes sòlides conviccions deixen ben clar que –malgrat que no s'hi hagi dedicat de manera exclusiva–, construir violins i violons no és pas un *hobby*, per a Josep Carbonell, sinó una tasca primordial de la seva existència. La passió per la luteria se li va despertar amb 17 o 18 anys, a la classe de violí de Xavier Turull (*"que, a diferència d'altres professors, parlava de l'instrument, quan portava el seu Guadagnini a classe"*), amb qui va aprendre a estimar no sols la música, sinó sobretot els instruments. Però aquesta passió va romandre en guaret durant una colla d'anys, en gran part per les adversitats del moment i pel context històric d'uns anys setanta en què *"no sols no hi havia cap constructor de violins a Barcelona, sinó que –i això cal recordar-ho als més joves– no existia internet"*. Això suposava que *"totes les portes per a un aprenentatge estaven tancades"*.

Molt temps després d'haver acabat la

carrera de violí i de psicologia, ja casat i afillat i a prop dels quaranta, Carbonell va entrar en contacte amb el *"maestro José Ángel Chacón"*, i durant quatre anys va anar viatjant a Màlaga durant les vacances per aprendre al seu costat. A diferència de molts altres lutiers, doncs, Carbonell no s'ha format a Cremona, tot i que recomana anar-hi, i quan en parla se li il·lumina la cara, el somriure i fins i tot la veu.

El rostre també se li il·lumina quan parla sobre què és un violí. I quan explica algun detall de les parts visualitza mentalment allò que diu i la mirada se li perd en el buit: *"Saps quant pesa un violí? Un violí pesa exactament 400 grams! I aguanta una pressió de 10 quilos sobre la tapa i uns 24 o 25 quilos de tensió. La tapa –que és d'avet roig i és una fusta porosa, no gaire resistent– oscil·la entre els 2 i els 4 mil·límetres de gruix. Arquitectònicament és un prodigi! Pràcticament no ha variat la manera de construir-lo des de fa 350 anys."*

Però per a aquest lutier que fa volutes exquisides, un violí o una viola no són només arquitectura, sinó bellesa (*"quan els envernissos estàs com davant un quadre, en diàleg amb la fusta"*). I la seva construcció amalgama allò més físic (les mesures, les corbes de nivell, les proporcions acústiques, el càlcul de tensions...) amb allò espiritual. No sols perquè un instrument transcendeix el seu constructor pel fet de sobreviure'l, sinó perquè –i la manera com ho diu és una citació involuntària d'*El petit príncep*– *"allò més important és invisible als ulls"*. Efectivament, l'ànima de l'instrument –m'explica–, la barra harmònica, el treball de gruixos, l'afinació de les tapes, la disposició nanomètrica dels forats del claviller...: tot això és quelcom que la vista no percep directament.

Fins i tot quan anem a la zona de treball i m'ensenyava com passa la ganiveta (*"Teina més fonamental i més humil: un tros de planxa d'acer que serveix per rebaixar la tapa"*), se li torna a escapar la mateixa idea en acaronar la fusta amb les mans: *"Arriba un moment que l'ull no hi veu, però els dits sí."* Al final, però, ni el més fi dels sentits ni la raó més tenaç no permeten assegurar com sonarà un instrument, perquè *"hi ha variables que no es poden controlar"*. Això situa el lutier –i aquesta és la filosofia de vida de Josep Carbonell– en una sensació permanent d'incompletitud i de limitació, i en la necessitat d'anàlisi meticulosa i honesta per aproximar-se a poc a poc a l'ideal somiat. ♦



Josep Carbonell

DOSSIER

La recuperació de la música antiga (I)



Des del primer article que Felip Pedrell va escriure a la «Revista Musical Catalana» amb el títol “Músichs vells de la terra” fins a aquest any 2013 han passat més de cent anys d'exercici d'allò que es coneix com a “recuperació de la música antiga” i que, a Catalunya, ha tingut moments àlgids en tots els seus períodes. Higiní Anglès va ser-ne un dels grans estudiosos, i l'escola interpretativa que va néixer de manera paral·lela als seus descobriments –Ars Musicae– va ser el bressol interpretatiu d'un jove Jordi Savall que, més de quaranta anys després dels seus inicis com a músic independent, celebra enguany el vint-i-cinquè aniversari d'una de les seves formacions més nostrades, La Capella Reial de Catalunya. Un bon motiu per endinsar-nos en la història d'aquesta formació, però també per donar inici al primer de dos dossiers en què tractarem a fons d'aquesta temàtica: la recuperació i interpretació de la música antiga a Catalunya, de Pedrell als nostres dies, passant per Anglès i Savall.



Higini Anglès

UN TREBALL MONUMENTAL PER AL PATRIMONI

PER FRANCESC CORTÈS

L'estudi de la música del passat, i la seva recuperació fins a reinventar-la en un nou repertori, integrada com un element més del nostre present musical, és un fenomen relativament recent. El públic barceloní assistia encuriosit, a les darreries del segle XIX, a les conferències de Pedrell a l'Ateneu Barcelonès. Joaquim Malats organitzava concerts de piano amb "criteris històrics". Wanda Landowska tocava el clavicèmbal el 1910 davant d'un Palau de la Música estupefacte que escoltava un repertori que li sonava estrany. El procés estava molt tendre, era inestable.

Des d'Hilarión Eslava, passant per Barbieri, s'encadenaren un seguit de baules fins a arribar a l'obra ingent d'Higini Anglès i Pàmies. Va néixer el mateix any que Cristòfor Taltabull, el 1888. Entre ambdós existiren paral·lelismes, però també grans divergències. Per a ells la petja del mestre, Pedrell, fou decisiva. Una part substancial de la formació l'adquiriren en terres germàniques. Durant el temps de la postguerra es convertiren en fars, en la musicologia i la composició.

Depèn de com interpretem el nostre passat, podem empal·lidir o bé respirar alleujats. A l'entrada "Musicology" del *The New Grove Dictionary of Music* es dediquen 13 pàgines a tractar-la en diferents països; només un paràgraf, de 18 línies escadusseres, es dedica a la musicologia hispana.

Si féssim un repàs sobre els orígens dels estudis en musicologia, trobem a França La Borde (1780). A les terres germàniques s'organitzaren de forma exemplar a Göttingen, amb Forkel (1779). A Anglaterra fou un advocat retirat qui, al mateix temps que feia de jardiner, es dedicà a recopilar memòries

musicals, R. North (1688). A Espanya, després de Pedrell, fou el prevere Higini Anglès qui assolí una reputació internacional indiscutible. El 1922 fou nomenat responsable de la secció de música de la Biblioteca de la Diputació de Barcelona. El 1943 fou l'any en què li encomanaren la direcció de l'Instituto Español de Musicología, del CSIC, amb seu a Barcelona. Tot tard. En canvi, Barbieri introduí en la sarsuela *Pan y toros* (1864) un fragment de música històrica.

Entre jardiniers i sistemes universitaris hi ha graons. Sense banalitzar, cal espolsar-nos els prejudicis. Anglès assolí una categoria providencial per al nostre esdevenidor, gràcies a un entorn que l'esperonà. Dels sis germans d'Anglès que sobrevisqueren, cinc d'ells entraren en la vida eclesiàstica. Dos -Xavier i Josep M.- foren monjos de Montserrat. Les visites al monestir li descobriren l'escola montserratina i Gregori M. Suñol. Ell l'engrescà al cant pla, que el mateix Suñol introduí adoptant les pautes de Solesmes. A molts indrets de Catalunya s'organitzaren Scholae Cantorum. Millet creà la Capella de Música de Sant Felip Neri, Suñol impulsà el I Congrés Litúrgic de Montserrat (1915). Gaudí assistia als cursos de cant gregorià dirigits per Suñol.

Anglès, ordenat sacerdot el 1912, cantà la primera missa a Ulldecona, on nasqué el mateix any Miquel Querol, musicòleg. L'any 1916, Anglès organitzà una Schola Cantorum a l'església barcelonina de Santa Madrona. L'agost de 1912 escriví la primera carta conservada a Felip Pedrell. Des de llavors i fins al 1922, Anglès esdevingué el seu col·laborador més proper, juntament amb R. Gerhard. Les darreres publicacions de Pedrell foren possibles gràcies a l'empenta

discreta d'Anglès: *Els Madrigals i la Missa de difunts d'en Brudieu*, publicats el 1921.¹

Quan Pedrell donà la seva biblioteca personal, l'any 1917, fou amb la condició de crear una secció de música, en la qual Anglès començà a treballar.² Durant anys es mantingué en unes condicions contractuals canviants. Entre el 1923 i el 1924 Anglès no era a la Biblioteca. Marxà a estudiar a Friburg amb W. Gurlitt, un jove de la seva mateixa edat que havia fundat el 1920 un dels primers instituts de musicologia. Gurlitt fou pioner en la recuperació de la música medieval, organitzant el 1922 a Friburg un Collegium Musicum, i impulsant el corrent de renovació de l'orgueneria. El 1928 es traslladà al bressol de la musicologia alemanya, Göttingen, per estudiar amb F. Ludwig, la figura més senyera en l'estudi sistemàtic de la polifonia medieval germànica, els motets, la música trobadoresca, el drama litúrgic i la catalogació dels fons històrics.

Alhora havia començat a participar en l'Obra del Cançonier Popular. Féu treball de camp al Tarragonès, Solsona, Berguedà, als Pirineus. Recollí uns 3.342 documents. El 1926 publicà uns *Cants populars per a Nadal (dos textos dels cinc-cents aplicats a melodies antigues)*, en què agermanava els repertoris històrics amb les tradicions orals. Participà als Estudis Universitaris Catalans, on publicà estudis entre el 1926 i el 1929: *Les Melodies del trobador Guiraut Riquier* i *El chansonnier français de la Colombine de Sevilla*. Era actiu als congressos internacionals difonent estudis sobre la música catalana. Anglès era la veu acreditada sobre la música, quan el 1930, juntament amb Puig i Cadafalch, Folch i Torres i Nicolau d'Olwer donaren conferències a la



La formació Ars Musicae

Sorbonne de París sobre el romànic català. El 1933 fou nomenat vicepresident de la Societat Internacional de Musicologia.

El 1935 publicà una obra destacada per l'abundor de dades, exemplaritat metodològica, i que situava Catalunya en el panorama internacional: *Història de la música a Catalunya fins al segle XIII*. Inicià la publicació de les obres completes de Joan Pau Pujol. Les partitures, les ha interpretades en temps contemporanis Jordi Savall, i continuà l'edició Sergi Casademunt.

La intervenció d'Anglès al III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia, celebrat a Barcelona l'abril de 1936, fou decisiu. Anglès hi mostrà la seva capacitat d'organització i els dots a superar atzucacs. L'èxit de la trobada internacional es degué a Anglès. Les tensions polítiques internacionals van estar a punt d'abocar el congrés al fracàs, a causa de les pressions del nazisme per impedir que hi assistissin determinats musicòlegs. Anglès hi imposà una obertura de mires, nous horitzons, tot combinant sessions acadèmiques amb les interpretacions musicals als concerts que tenien lloc durant la tarda i els vespres: pràctica com a resultat de la recerca. I concerts de música hispana.

Afavorí la intervenció en el congrés d'Emili Pujol, que desvelà les seves recerques sobre el repertori de guitarra. Al congrés debutà el grup Ars Musicae, dirigit per José Maria Lamaña. Aquest enginyer i músic, deixeble d'Anglès, va ser pioner

en la interpretació de la música antiga. Al grup intervenia també Frank Marshall. El 1928 aparegué l'Associació de Música Antiga, dirigida per Isidre Molas. Seria bo de recordar com el Quartet Renaixement, amb Toldrà, s'interessà per la interpretació de quartets antics, tot demanant consells al monjo agustí Luis Villalba. El panorama estava prou assaonat, un progrés ascendent assolit en molt pocs anys.

Al costat d'Anglès, trobem els noms de Francesc Baldelló, David Pujol, Josep Subirà –un altre nom cabdal, sobretot en el terreny de la música d'escena–, Joaquim Pena, Josep Romeu i d'altres. El camí que havia iniciat Pedrell el 1904 amb la sèrie d'articles *Músichs Vells de la Terra*, publicats a la «Revista Musical Catalana», havia fruitat.

Després del 1939 Anglès tingué el mèrit de saber reconstruir la trencadissa, a recer de l'Instituto Español de Musicología. Des de l'entitat aixoplugà Subirà, Baldelló, el basc José A. Donostia, Marius Schneider, creà places de becaris i entre els col·laboradors estrangers fins hi havia exiliats republicans, com Adolfo Salazar. Va seguir els exemples de Ludwig, Gurlitt i Ursprung aplicats a la nostra música. Les seves publicacions no tenen parió, per l'abast i la seva transcendència: *El Còdex musical de Las Huelgas* (1931), les *Opera Omnia* de J. B. Cabanilles, de Cristóbal de Morales (1952), la revisió de les de Victoria (1968), *Las ensaladas de Mateo Flecha*, *La música en la Corte de los Reyes Católicos* (1960), *La Música de las Cantigas del rey Alfonso el Sabio* (1944),

La Música en la Corte de Carlos V, l'*Antología de organistas españoles del siglo XVII* (1965-1968), les *Obras de música para tecla, arpa y vihuela: Antonio de Cabezón* (1966). La monumentalitat dels títols és la millor mesura: és un repertori indispensable per començar a conèixer la música hispana.

Sense la seva destresa, capacitat de treball i voluntat a refer la musicologia, el país no només hauria quedat orfe, s'hauria pogut convertir en una terra erma i muda, sense passat sonor. ♦

NOTES

1. Fou la primera publicació de la Secció de Música de la llavors anomenada Biblioteca de l'Institut d'Estudis Catalans, amb «transcripció i notes històriques i crítiques per Felip Pedrell i Higiní Anglès».

2. ANGLÈS, Higiní. *Catàleg dels manuscrits musicals de la col·lecció Pedrell*. «Publicacions del Departament de Música», núm. 2. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1920.

Els 25 anys de La Capella Reial de Catalunya

LA RENOVACIÓ DEL PATRIMONI MUSICAL CATALÀ COM A VIA PER AL DIÀLEG INTERCULTURAL

PER MARTA PORTER

Quan fa 25 anys el músic i violagambista Jordi Savall i la soprano Montserrat Figueras van fundar La Capella Reial de Catalunya ningú no podia pensar que una proposta que entroncava amb la Catalunya medieval arribés a tenir la repercussió internacional que ha acabat tenint. Aquell 1987 el món de la cultura a Catalunya es movia entre el sorgiment d'un nou moviment musical, el rock català, i la preocupació per la leucèmia declarada a Josep Carreras, mentre que a nivell internacional Mikhaïl Gorbtxov posava en marxa la Perestroika.

Enmig d'aquest panorama que mirava al futur, el matrimoni Savall-Figueras, convençut de la influència que les arrels i tradicions culturals d'un país exerceixen en el seu llenguatge musical, va fer una mirada al passat per recuperar ja no només el patrimoni musical català, sinó també la forma en què aquest s'escoltava en aquella època: les famoses capelles reials, uns conjunts vocals i instrumentals que cantaven i tocaven en les cerimònies religioses de les capelles dels palaus reials medievals i per als quals es van crear grans obres mestres de la música, principalment religioses, però també moltes de profanes.

Així, la tardor de 1987, amb el concert que Jordi Savall, Montserrat Figueras i un petit grup de músics van oferir al Saló del Tinell, naixia La Capella Reial, un dels pri-

mers grups vocals dedicats a la interpretació de les músiques dels Segles d'Or amb criteris històrics i constituïts exclusivament per veus hispàniques i llatines. Uns anys després, el 1990, La Capella Reial passà a anomenar-se La Capella Reial de Catalunya, gràcies a guanyar-se el patrocini de la Generalitat de Catalunya, que encara conserva.

La Capella Reial de Catalunya, formada per un quartet base que es va ampliant en funció del repertori que s'interpreta, neix amb l'objectiu principal d'aprofundir i ampliar la investigació del patrimoni polifonicovocal hispànic i europeu anterior al 1800, ahora que la seva visió interpretativa es caracteritza per tenir en compte tant la qualitat del so vocal i la seva adequació a l'estil de la seva època, com la declamació i projecció expressiva del text poètic, tot al servei de la profunda dimensió espiritual i artística de cada obra.

Com explica Manuel Forcano, escriptor col·laborador de Savall i actual director de la Fundació Centre Internacional de Música Antiga (Fundació CIMA), *"la idea era recuperar l'antiga institució medieval creada l'any 1297 pel rei Jaume II, marit d'Elisenda de Montcada, la fundadora del Reial Monestir de Pedralbes, i que durant el regnat de Pere III el Cerimoniós es va establir, però que va desaparèixer després de la Guerra de Successió del 1714. A l'inici,*

La Capella Reial de Catalunya es va dedicar a renovar el patrimoni musical català i més endavant va fer un gran salt i, sense perdre la idea inicial, va ampliar el seu repertori a la música vocal europea, col·laborant amb diferents orquestres de tot el món. La tercera etapa va ser ampliar el repertori a les músiques orientals, ja que les capelles medievals europees entronquen amb les músiques àrabs i jueves. Aquest aspecte és el que ha acabat donant a La Capella Reial de Catalunya la seva genuïnitat".

Al llarg d'aquests 25 anys, La Capella Reial de Catalunya ha actuat als principals festivals de música de tot el món i ha desenvolupat una intensa activitat en concerts i gravacions, entre les quals destaquen des del *Cant de la Sibilla*, les *Cançons* d'Alfons X el Savi i el *Llibre vermell de Montserrat*, fins al *Requiem* de Mozart, incloent-hi els cançoners del Segle d'Or i els grans mestres del Renaixement i del Barroc com Mateu Fletxa, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria, Joan Cererols, Claudio Monteverdi, Heinrich Ignaz von Biber i *El misteri d'Elx*.

A més, La Capella Reial de Catalunya ha participat en diferents espectacles, com la banda sonora de la pel·lícula *Jeanne La Pucelle* (1993) de Jacques Rivette sobre la vida de Joana d'Arc –i sobre la qual Jordi Savall ha editat darrerament un nou llibre-disc,



Jeanne D'Arc. Batailles & Prisons–; i en les òperes *Una cosa rara* de Vicent Martín i Soler, i *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi, representades al Gran Teatre del Liceu (els anys 1991, 1993 i 2002) i també al Teatro Real de Madrid (1999), Wiener Konzerthaus (2001) i Teatro Reggio de Torí (2002), i de la qual s'ha realitzat un DVD (BBC, Opus Arte).

El llibre-disc

Probablement, la tasca de La Capella Reial de Catalunya que més transcendència ha tingut ha estat participar en un nou format de llibre-disc ideat per Jordi Savall i que actualment s'ha estès entre molts músics internacionals. En aquest sentit, Jordi Savall, valent-se de La Capella Reial i d'Hespèrion XXI, ha fet una tasca ingent.

En aquesta tasca de documentació, Manuel Forcano fa anys que hi juga un paper importantíssim. “Jo vivia a París i el Jordi em va trucar dient-me que necessitava un escriptor al seu costat per bastir la presentació dels concerts.” Era l'any 2004 i des d'aleshores Savall i Forcano han editat més d'una desena de llibres-CD dedicats a temes com l'humanisme amb Erasme de Rotterdam, trobades culturals a Jerusalem, o figures històriques com Cristòfol Colom. Per a un escriptor, poder desenvolupar una tasca més acadèmica dins d'un marc literari i històric de les músiques que el Jordi

prepara és una experiència molt enriquidora. Amb el Jordi i la Montserrat parlàvem i establíem un diàleg sobre què es podia fer respecte d'un personatge, una època o un indret determinat i la meva tasca és començar a limitar les idees enormes que el Jordi té, estructurar la idea, delimitar-la, donar-li forma i centrar-la perquè encaixi en el format de llibre-disc. Va ser una autèntica novetat que amb els anys s'ha convertit en la seva marca i que ha fet escola.” Per a Forcano, aquesta col·laboració, a més d'un gran enriquiment personal i un honor i privilegi per l'altíssima qualitat humana del Jordi i de la Montserrat, és també un èxtasi intel·lectual”.

Com a director de la Fundació CIMA, Forcano coordina no només la tasca de Jordi Savall, sinó de les tres formacions que ha fundat –La Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XXI i Le Concert des Nations–, i en què treballen quinze persones a Barcelona i dues a París.

Una altra persona estretament lligada a La Capella Reial de Catalunya és el baix italià Daniele Carnovich, l'únic veterà de la formació. “L'any 1986 jo cantava al Cor de Pàdua i el Jordi em va fer una audició. El setembre de 1987 vaig rebre una carta en què em proposava formar part d'un nou grup de solistes vocals que volia crear, i encara hi sóc, potser perquè no hi ha gaires baixos

La Capella Reial de Catalunya interpretant la *Missa en Si menor* de J. S. Bach, que recentment ha llançat el segell Alia Vox

“La idea era recuperar l'antiga institució medieval creada l'any 1297 pel rei Jaume II, marit d'Elisenda de Montcada, la fundadora del Reial Monestir de Pedralbes, i que durant el regnat de Pere III el Cerimoniós es va establir, però que va desaparèixer després de la Guerra de Successió del 1714.”



David Ignaszewski

Jordi Savall i Montserrat Figueras,
un tàndem de vida, música i professió

profunds”, explica referint-se als seus orígens iugoslaus, on aquesta tessitura és més habitual. Lluís Vilamajó, per la seva banda, també va passar una audició. “Crec que va ser el 1990 o 1991. Jo era a la Seu d’Urgell fent un curs i a través d’un company que cantava a La Capella, el Jordi em va trucar per fer una audició. Vaig cantar per a ell i des d’aleshores que no hi he deixat de fer produccions, algunes molt grans.”

Tant Daniele Carnovich com Lluís Vilamajó destaquen que, més enllà de la gran qualitat musical, La Capella Reial els ha ofert un entorn humà de gran calidesa. Per a Carnovich cantar al grup ha tingut una significació molt especial, “*hi vaig conèixer la meua dona*”, la mezzosoprano basca Maite Arruabarrena, que aleshores també era cantant de La Capella i que actualment està fent una gran carrera en òperes de Mozart i Rossini. “*He passat per molts grups que neixen i moren, i no és usual que els grups durin tants anys; jo crec que si continuem amb ell, més enllà de la qualitat dels músics, és perquè el Jordi i la Montse han sabut crear una relació gairebé familiar, en què realment tots som bons amics.*”

Una agenda plena

Lluís Vilamajó, que ha estat director de la Capella de Música de Santa Maria del

Mar de Barcelona, en la qual havia cantat sota la direcció del mestre Enric Gispert, i és el responsable de la direcció artística del Coro Barroco de Andalucía, a més de ser director durant anys del Cor Infantil i del Cor de Noies de l’Orfeó Català, confessa que La Capella és el grup on ha trobat més estabilitat. “*La diferència, a part del prestigi que suposa treballar amb Jordi Savall, del nombre de concerts que fem, la qualitat musical que t’obliga a estudiar i aprendre moltíssim, és la calidesa humana que el Jordi i la Montse ens han transmès. Com a músic et respecta moltíssim, però la part humana és importantíssima. El tracte amb la Montse i el Jordi és molt familiar. Fa un any i escaig que em van operar i no podia cantar, i ells em van estar trucant i animant-me que tornaria a cantar, que no patís per la feina, que em guardaven el lloc. Aquest tracte, que sobrepassa l’ambient musical, quan viatges tant no té preu. Tots hem treballat amb altres grups i ja no hi som potser perquè no hi trobes això. A part de nivell musical busques humanitat.*”

Daniele Carnovich recorda que quan va entrar al món de la polifonia provinent de la música barroca, se li va obrir un món. “*Al principi ho trobava divertit, però s’ha acabat convertint en un autèntic treball. Cantar amb el Jordi m’ha obert nous horitzons, la polifonia hispànica té obres i autors fan-*

tàstics, i la seva gran projecció internacional t'obre moltíssimes portes." Actualment Carnovich compagina la seva carrera com a cantant a La Capella Reial amb altres formacions com Concerto Italiano i La Vene-xiana, i és cofundador de La Compagnia del Madrigale, a més de pertànyer a dos grups espanyols, Intonationes i Cantoría Hispánica.

A més del repertori del Barroc i del Renaixement, Jordi Savall va obrir La Capella Reial a les músiques orientals. "Ha ampliat els seus i els nostres horitzons a les músiques d'altres països –assegura el baix italià–; amb la Montserrat van entrar en el món de la música sefardita i han acabat creant una moda dins l'àmbit de la música antiga. Ara s'ha llançat a projectes més ambiciosos en què l'epicentre és un personatge entorn del qual es desenvolupa una situació històrica i la música de la seva època. Són projectes molt innovadors."

Lluís Vilamajó assegura que treballar amb Jordi Savall "m'ha fet veure un món de llibertat que jo no tenia; jo venia del món acadèmic i ell m'ha obert la ment a un nou sentit musical; en treballar amb músics d'altres cultures ens ha fet entendre la seva música com una cosa natural, amb la seva pròpia evolució, estudis, anàlisis. Sovint pensem que la música és per passar el temps, però no, té molts més elements, i aquesta barreja que ha fet el Jordi amb altres cultures és molt interessant, la influència dels uns als altres, les distàncies de tons, mitjos tons, quarts, és molt enriquidor".

Malgrat que la crisi econòmica afecta tothom, La Capella Reial té una mitjana de prop de trenta concerts anuals per tot el món, una xifra molt superior a la d'altres formacions similars, tot i que Vilamajó la considera molt inferior al nombre de concerts que es feien a finals dels anys vuitanta i noranta. "El Jordi viu en una bombolla feliç", bromeja Carnovich. "Hi ha molts col·legues que amb la crisi s'han quedat sense concerts i ell ens ha omplert l'agenda fins al 2014 amb concerts a Lima, Austràlia, Singapur..." Per a Lluís Vilamajó dir que el 2012 ha estat l'any més fluix en concerts "és gairebé grotesc. Tenim un nombre de concerts que per a altres grups seria boníssim". Amb tot, ho compara amb els anys vuitanta i noranta, "una època en què teníem més de cent concerts a l'any i en què La Capella tenia molt més protagonisme. Ara alterna les actuacions del grup vocal català amb altres grups internacionals, des del Líban fins a Mèxic". L'afirmació no neix de la crítica, sinó de l'admiració. "No entenc la seva capacitat de treball –assegura Vilamajó–. Els

seus dies tenen 48 hores i no deu dormir. Ha sabut crear un entorn econòmic favorable i té una xarxa de treball internacional que li permet fer molt."

Aquesta visió empresarial és probablement una de les claus per les quals Jordi Savall i La Capella Reial de Catalunya han assolit l'estatus més alt en el món de la música antiga. "Hi ha moltes formacions constituïdes per músics genials però que en l'aspecte empresarial són un desastre, no toquen de peus a terra –comenta Vilamajó–. El Jordi, en canvi, ha sabut combinar la qualitat musical amb una gran intel·ligència de com vendre el producte, sap quin programa ha de fer en cada moment, i també sap quan ha de llançar un projecte nou, quan crear una discogràfica, etc. I a això, hi suma que als seus 71 anys encara toca com si hagués de demostrar alguna cosa, com si tingués 20 anys, i ja no li fa falta. Té fama, èxit, i malgrat tot és el que més treballa i el que més aguanta de tots nosaltres."

Quan fa un any va morir la seva dona, la soprano Montserrat Figueras, molta gent pensava com superaria Jordi Savall la separació. Lluís Vilamajó ho té clar: "Treballant. El Jordi i la Montse tenien una relació molt especial, van començar junts de molt joves i feien tots els projectes junts. Jo crec que el Jordi continua vivint amb la Montse, espiritualment; continuar els projectes que van iniciar junts el contacta amb ella. Crec que no ha fet el trencament, hi està connectat, i té alguna cosa que el fa treballar més."

Celebració

Per celebrar els 25 anys de La Capella Reial de Catalunya, Jordi Savall ha volgut oferir una destacada temporada de concerts a Barcelona i una gran gira internacional. Concretament a Barcelona, als dos concerts ja celebrats, en què va interpretar *Judicii Signum* i la presentació d'*Erasmus: elogi de la follia*, s'hi afegeixen els concerts següents: *Pro Pacem, músiques per la pau*, (el 20 d'abril a les Reials Drassanes); *La viola da gamba a la cort i a l'exili* (el 13 de maig al Palau de la Música); *Magnificat*, que inclou diferents *Magnificats*: de Cererols, Bach i Vivaldi (el 27 de juny a l'Auditori) i que és el resultat de l'Acadèmia Vocal de Recerca & d'Interpretació que se celebrarà del 20 al 26 de juny a l'ESMUC; i un concert en memòria de Montserrat Figueras amb la interpretació del *Llibre vermell de Montserrat* (23 de novembre).

A més a més, durant tot el 2013 La Capella Reial de Catalunya està oferint una intensa gira europea amb diferents pro-

grames que van des d'*Erasmus: elogi de la follia* a *Les Vespres* de Monteverdi, passant per *Folías Antiguas & Folías Criollas*, *Mare Nostrum*; *Copernicus*; *Pro Pacem*; *Jeanne La Pucelle*; *Les suites franceses a Europa*; *Guerra i pau*; *Hommage aux style français*; *Rameau*; *Magnificat*; *El mil·lenari de Granada (1013-2013)*; *Homenatge a Sarajevo*, i *La dinastia Borgia*.

A la gira de concerts, La Capella Reial hi suma una sèrie de projectes discogràfics, com són dos volums dedicats a *Guerra i pau*, una selecció de les músiques d'arreu del món, de totes les tradicions i de tots els temps que han protagonitzat tant moments d'enfrontament bèl·lic com treves i paus en la història de la humanitat. El primer volum abraçarà les músiques que van del segle VIII al XVIII i el segon arribarà fins a l'actualitat. També hi ha en marxa un segon projecte sobre *El mil·lenari de Granada*, ja que aquest 2013 es compleixen mil anys de la instauració de la dinastia andalusina nassarita, els reis de la qual van governar la ciutat fins a la seva rendició a mans dels exèrcits castellans el 1492. Aquest projecte recull les músiques i els textos de tres segles (XII-XV) que han construït el mite de Granada i d'Al-Andalus. Seguint l'esperit humanístic iniciat amb *Erasmus: elogi de la follia*, Savall i La Capella Reial consideren les músiques renaixentistes de l'Europa de l'Est a partir de la vida i de l'obra d'un dels astrònoms més importants de la història i la ciència, Nicolau Copèrnic. I finalment, ja pensant en l'any 2015 o 2016, hi ha el projecte de treballar les músiques de l'Àfrica i *Les rutes de l'esclavatge*. ♦

"El Jordi ha sabut combinar la qualitat musical amb una gran intel·ligència de com vendre el producte, sap quin programa ha de fer en cada moment, i també sap quan ha de llançar un projecte nou, quan crear una discogràfica, etc. I a això, hi suma que als seus 71 anys encara toca com si hagués de demostrar alguna cosa, com si tingués 20 anys, i ja no li fa falta."

Jordi Savall

“L’APOSTA DE FER PROJECTES DE GRAN QUALITAT HA FUNCIONAT I MALGRAT LA CRISI”

PER MARTA PORTER

D'on va sorgir la necessitat de fundar La Capella Reial?

Des que amb la Montserrat vam començar a fer concerts amb Hespèrion XX, teníem el problema que, tot i disposar de quatre solistes vocals, cada vegada que volíem fer música vocal havíem de buscar un grup diferent i vam pensar que creant un grup des de zero li donaríem un estil propi i coherència. A això s'hi va sumar que l'any 1986 vivíem a Basilea i els nostres fills, l'Arianna i el Ferran, tenien 12 i 6 o 7 anys, l'edat de decidir quina educació els volíem donar. Ells anaven a l'escola suïssa, que és molt bona, però si ens hi quedàvem serien suïssos i parlarien alemany, i no era la manera com els volíem educar; volíem que visquessin l'adolescència com a catalans, i vam tornar. Va ser difícil, perquè fins a l'any 1993-94 jo continuava fent classes i gairebé cada setmana volava a Basilea. Vam proposar-nos aquest treball sense cap ajuda, però vam trobar la base.

I quina era, o és, aquesta base?

En voler fer un repertori vocal de nivell molt elevat, des del principi vam veure la importància que la llengua de base dels cantants fos similar a la llengua en què canten. Per això La Capella no fa música anglesa. Quan sents un cor anglès cantant Tomás de Victoria notes que alguna cosa no funciona, per molt bé que cantin. Nosaltres hem agafat gent que provinguí d'una llengua llatina, així tant podem fer una *Missa en Si menor* de Bach com una *Missa* de Cererols. Un somni seria fer la *Passió* de Bach. Però necessitem un cor de vint persones i una tercera part haurien de ser cantants alemanys.

El primer concert va ser la tardor de 1987

al Saló del Tinell. Quin record en conserva?

Va ser molt bonic. Eren dotze cantants molt ben preparats, la majoria catalans però també europeus, com l'italià Daniele Carnovich, que encara canta amb nosaltres, i la basca Maite Arruabarrena, que ara és la seva dona, i Maria Cristina Kiehr, Pep Cabré... Era un grup de veus molt maco. Vam interpretar la *Missa de difunts* i la *Missa de batalla* de Joan Cererols. Crear La Capella també implicava la voluntat d'apropar-nos a la cultura del nostre país.

Quin és el criteri per escollir els membres que han de formar part de La Capella?

De cantants amb bones veus n'hi ha molts, però que tinguin la sensibilitat natural per cantar música antiga no tants. Aleshores, i també ara, les escoles de veu treballen el repertori operístic i costa molt trobar veus sense *vibrato*. Quan cantes sense *vibrato* és molt més cansat, perquè el *vibrato* relaxa les cordes vocals. En música antiga dotze veus amb *vibrato* serien impossibles d'afinar. A més, com a cantant d'òpera tothom somnia a ser Alfredo Kraus o Montserrat Caballé, o Victòria dels Àngels, una cantant excepcional i l'única que podia cantar-ho tot i conservar la puresa de la seva veu.

Passats 25 anys, què li ha aportat La Capella Reial, a nivell personal?

Un contacte amb el món de la música vocal extraordinari. En aquests anys hem fet des de les *Cantigas de Santa María* fins a música del segle XIX, les vespres, els madrigals de Monteverdi, obres de Fletxa, de Joan Pau Pujol, de Cererols. Treballar tot això des del primer assaig, fer la selecció dels cantants, crear un estil, és impressionant.

El 1992 vam muntar el *Requiem* de Mozart amb vint-i-dos cantants, vam fer moltes audicions i el primer assaig el vam fer en una taula molt llarga que tinc al menjador de casa; va ser extraordinari. Com gravar les misses de Cererols a Cardona, un espai que ja no hem deixat mai.

Tota aquesta activitat com es manté?

Sempre ha estat molt difícil, tot i l'ampli suport que rebem. El primer suport el vam rebre de l'Ajuntament de Barcelona, però el canvi important es va produir el 1993, durant la celebració del Mil·lenari de Catalunya. Jordi Pujol i altres persones del seu entorn ens van demanar fer concerts en els seus viatges. Des d'aleshores que comptem amb la seva ajuda, que per cert no ha variat en tots aquests anys. Nosaltres volíem crear una escola, tenir una seu social, un espai propi, però encara ara no és possible.

Vaja, que continuen assajant al menjador de casa...

[Riu.] Durant un temps des del Govern ens volien fusionar amb el Palau de la Música, vam fer diverses reunions amb Fèlix Millet. D'entrada no em semblava mala idea unir forces, hauríem pogut fer moltes coses entre La Capella, Hespèrion XX i l'Orfeó Català; també es va parlar que Le Concert des Nations fos una orquestra associada al Palau, però no ho vaig veure clar. Veia que no tenien interès per la música i jo no em volia vendre l'ànima, no em feia bona espina.

Doncs va tenir una bona intuïció.

Sí, no vaig caure en el parany. Jo sempre els deia, i encara ho crec, que més valia crear una cultura pròpia des de la base, més que no pas gastar-se els diners fent venir or-

questres de fora.

De què viu La Capella Reial de Catalunya?

Dels concerts que fem arreu del món, perquè dels que fem a Catalunya i a Espanya, no podríem viure. El Ministeri de Cultura mai no ens ha donat cap ajuda, Espanya és un país a qui no interessa la música. Quan La Capella Reial va afegir "de Catalunya", a Espanya se'ns van tancar totes les portes, vam perdre molts contractes. I ho assumeixes, però no entens que fent tanta música espanyola com fem passin aquestes coses. És trist formar part d'una cultura de la qual estàs totalment marginat i no pots trencar aquesta maledicció mil·lenària. Això és a nivell polític, pel que fa a públic, per sort, Espanya és un dels països on venem més discos.

Però de la Generalitat sí que tenen subvenció.

Sí, de la Generalitat rebem 290.000 euros l'any, però si tens en compte que fer la *Missa en Si* amb 50 persones costa 120.000 euros, veuràs que s'acaben aviat. Per sort l'Institut Ramon Llull també aporta uns 100.000 euros en concepte de viatges que ens permet escapar del dèficit. Els projectes que fem són molt costosos, la Fundació té catorze persones treballant a Barcelona i dues a París dedicades a la recerca, l'organització, etc. Tenim un pressupost aproximat de 3 milions d'euros, o sigui que les ajudes amb prou feines superen el 10%. Les subvencions són ajudes complementàries, però nosaltres vivim dels concerts i dels enregistraments.

Tot i l'enorme crisi discogràfica mundial, viuen dels discos?

Es venen molt bé. La política d'Alia Vox és que tot el que es guanya es reinverteix per als propers discos, ni la Montse ni jo no hem cobrat mai. L'aposta de fer projectes de gran qualitat ha funcionat, i malgrat la crisi els darrers deu anys la projecció ascendent ha estat constant. Sí que hem notat la crisi els últims dos anys, però ho hem compensat amb projectes com per exemple el dels Borja, que són 3 CD i un llibre i els pots vendre més cars. A França venem més d'una quarta part del que produïm. Ara començarem a fer la nostra pròpia distribució a Espanya i a Itàlia. Tal com està el món, cal simplificar, estalviar-te els intermediaris.

Des de la Fundació estan preparant la IV Acadèmia Vocal.

Les Acadèmies vénen dels cursos que fèiem



a la Seu d'Urgell cada any, en què preparàvem un nou projecte vocal i procuràvem combinar la música catalana i l'europea. Després vam fer els de Sant Feliu de Guíxols, però amb els canvis polítics ens vam quedar sense suport. Ara amb el Departament de Música Antiga de l'ESMUC aquests cursos potser no són tan necessaris, però fa uns anys a Catalunya no hi havia on formar-se en música antiga.

Les Acadèmies sempre acaben en disc?

Les Acadèmies són experiències totals, es crea un projecte des de la base, buscant l'estil, es fa un concert, un disc... Quan aportes tanta energia a un projecte, cal un objectiu molt elevat. Involucrar els músics de La Capella i l'orquestra en un projecte pedagògic dóna molta força. Els cantants solistes són els caps de cada veu. La il·lusió dels joves, la seva dedicació, estimula els més experimentats. I és important que l'objectiu sigui un projecte discogràfic, perquè la música no queda, canvia a cada moment i és irrepetible, per això hem gravat tants discos. Per als joves enregistrar el disc és un estí-

mul i alhora els pots demanar més.

D'on treu l'energia per fer tantes coses?

Treballar en el que t'agrada és un privilegi molt gran. De petit, estudiar amb el mestre Just em va tocar, és com estar dins de la música, et remou l'ànima, és com si convivessis amb els grans filòsofs, els grans pintors, estàs en contacte amb Cervantes, Bach m'acompanya, Marin Marais..., és una font de satisfacció i enriquiment espiritual constant.

Crec que està creant un nou festival de música antiga a Poblet.

Sí, encara estem en converses, però la idea és fer tres concerts a mitjans d'agost: un de La Capella, amb músiques de l'exili i peregrinació; un recital meu de viola de gamba, i un amb Hespèrion XXI. Poblet és una zona molt maca i la idea és fer-hi un festival similar al que fem a França, a l'Abadia de Fontfroide, on poder presentar els nous projectes. ♦

La Capella Reial de Catalunya

UN RETRAT DISCOGRÀFIC

PER JAVIER PÉREZ SENZ

Amb una sàvia, reveladora i exquisidament matisada lectura d'un dels tresors més grans de la història de la música, la *Missa en Si menor* de Johann Sebastian Bach, Jordi Savall enriqueix la imponent discografia de La Capella Reial de Catalunya. No és un enregistrament més: les sessions van tenir lloc el 19 de juliol de 2011 a l'Abadia de Fontfroide (Narbona), fruit del treball realitzat en el marc de la segona edició de l'Acadèmia de Recerca i Interpretació i en la versió, gravada en directe i editada en disc compacte i DVD, intervenen joves músics procedents d'Alemanya, Bèlgica, Espanya, França, Israel, Itàlia, el Japó, Noruega, Polònia i Veneçuela, amb els solistes instrumentals de Le Concert des Nations. Les sopranos Céline Scheen i Yetzabel Arias Fernández, el contratenor Pascal Bertin, el tenor Makoto Sakurada i el baix baríton Stephan MacLeod integren un equip de solistes vocals en plena comunió amb els postulats de Savall en pro de la major puresa vocal, la màxima claredat en l'articulació –magnífica labor del tenor Lluís Vilamajó en la preparació de les veus de La Capella Reial en aquest registre– i la major transparència sonora. L'aparició d'aquest disc, carregat d'emoció, és una mostra genuïna de la constant passió bachiana que anima la trajectòria musical i humana de Savall, sempre lligada a la inoblidable Montserrat Figueras, font d'inspiració i companya de totes les aventures artístiques empreses pel gran violagambista i director d'orquestra català. I és una magnífica contribució a la celebració dels 25 anys de La Capella Reial de Catalunya, fundada per tots dos el 1987 per dur a terme els seus projectes artístics, seguint l'exemple dels conjunts vocals i instrumentals que cantaven i tocaven en les cerimònies religioses de les capelles dels palaus reials medievals.

Quan neix aquesta formació, Savall i Figueras ja s'havien situat en l'elit del moviment interpretatiu de la música antiga i barroca amb instruments originals i criteris d'època al capdavant del conjunt Hespèrion XX, fundat el 1974, i que va passar a denominar-se Hespèrion XXI amb el canvi de segle. Amb la fundació de La Capella Reial van fer un pas més per convertir en realitat un dels seus grans somnis: crear un conjunt vocal i instrumental basat en el color i la riquesa de les veus hispàniques i llatines per retornar la primàcia a l'expressió com a base de la puresa estilística i l'essència de la música. La formació va néixer per aconseguir aquest anhel musical, per donar vida al so vocal i instrumental forjat per Savall i Figueras després de dècades de recerca apassionada i experiència concertística en la interpretació dels diversos repertoris que s'estenen des de l'edat mitjana fins al Barroc. I una de les claus per entendre la riquesa de la discografia de La Capella Reial és la seva aproximació vital i expressiva a un immens repertori lligat a les arrels i tradicions culturals de la música catalana i espanyola.

De fet, aquest és un dels primers grups vocals dedicats a la interpretació de les músiques del Segle d'Or amb criteris històrics i constituït exclusivament per veus hispàniques i llatines, la qual cosa va afegir immediatament un valor afegit al seu protagonisme dins el competitiu món del disc: existeix un immens patrimoni polifonico-vocal hispànic i europeu anterior al 1800 al qual La Capella Reial aporta una qualitat del so vocal i una adequació a l'estil de l'època que busca la declamació exquisida i la màxima projecció expressiva del text poètic, sempre al servei de la profunda dimensió espiritual i artística de cada obra

que interpreta.

L'enregistrament d'un disc monogràfic consagrat al compositor català Joan Cerverols, que rescatava de l'oblit dues de les seves millors obres, la *Missa Pro Defunctis* i la *Missa de batalla*, va ser el primer enregistrament oficial de La Capella Reial. I va suposar el seu primer gran èxit, tota una revelació que va contribuir decisivament a la difusió d'un autor escassament conegut fora i dins de Catalunya. La versió, interpretada per primera vegada en concert el 3 d'octubre de 1987 en el Festival de l'Abadia d'Ambronay, es va gravar el novembre de 1987 a la bella col·legiata romànica del castell de Cardona, autèntic feu escollit per Savall per als seus enregistraments per la seva atmosfera i les seves condicions acústiques excel·lents.

La versió ofereix una visió que reposa alhora, com indica Savall, "*sobre la reconstrucció d'un conjunt vocal i instrumental propi de l'època i sobre la cerca d'una interpretació segons l'estil d'aquesta època tan rica en contrastos, aquest segle XVII on es descobreix plenament l'expressió de la paraula a través de la declamació del text i on en totes les arts es pot trobar aquesta cerca d'un equilibri entre les forces profundes de la sensualitat, de la passió i de l'impuls espiritual que, en sublimar-se, condueix a l'èxtasi místic*". Sorpren la puresa vocal, amb aquest color meridional somiat per Savall i Figueras, l'exquisida dicció i l'espiritualitat continguda d'una versió que no ha perdut cap bri de frescor –la presa sonora de Maria i Michel Bernstein és d'una claredat sorprenent– i la seva propera reedició remasteritzada constitueix un dels llançaments estel·lars per celebrar l'aniversari de La Capella Reial.



Han fet època en la moderna recreació de músiques tan diverses com les *Cantigas de Santa María* d'Alfons X el Savi, la música d'*El misteri d'Elx*, el meravellós *Llibre vermell de Montserrat* i, de manera molt significativa, amb els volums consagrats al *Cant de la Sibilla* (versions catalana, gal·laicocastellana, mallorquina i valenciana), en els quals són màxima referència. També la seva aproximació sensible a les cançons sefardites il·luminen una discografia en la qual no hi ha fiascos ni operacions comercials. Es poden discutir els criteris estilístics escollits a l'hora de ressuscitar músiques del passat, però no la qualitat, imaginació i bellesa de les interpretacions, ja siguin tresors dels cançoners del Segle d'Or com els grans mestres del Renaixement i el Barroc català, espanyol i europeu, com Mateu Fletxa, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria, Joan Cererols, Claudio Monteverdi o Heinrich Ignaz Franz von Biber: la brillant interpretació de la seva *Missa Bruxellensis*, enregistrada en directe a la catedral de Salzburg el 1999, en el marc del Pflingsten Barock Festival de Salzburg és una altra de les perles de la seva discografia, una lectura que va contribuir decisivament a la moderna recuperació de la bellíssima música de Biber, al qual van dedicar un altre esplèndid monogràfic (*Battalia a 10 i Requiem a 15*). També els romanços del Quixot, o la música hispànica del segle XV en temps d'Isabel I i de Cristòfor Colom han servit de magnífica projecció internacional d'un repertori no sempre conegut i valorat en la seva justa mesura; de fet, el llibre-disc *Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha*, va ser nominat als Premis Grammy 2007.

És curiós, però a Savall li surten molts imitadors que s'han apuntat, amb més o menys fortuna, al format del llibre-disc després dels èxits aconseguits pel violagambista català, amb treballs com *Cristóbal Colón. Paradisos Perduts*; *Francisco Javier. La ruta d'Orient*; *Jerusalem*; *Le royaume oublié (La tragèdia càtara)*; *Dinastia Borgia*; *Joana d'Arc* i el flamant *Pro Pacem*, amb el seu apassionant diàleg per la pau a partir de l'enriquidora trobada de músiques d'Orient i Occident.

Entre els seus èxits destaca la participació en la banda sonora de la pel·lícula *Jeanne La Pucelle* (1993) de Jacques Rivette sobre la vida de Joana d'Arc i, dins de la seva dedicació al món de l'òpera, la seva actuació al Gran Teatre del Liceu en les òperes *Una cosa rara* i *Il burbero di buon cuore*, del gran compositor valencià Vicent Martín i Soler, i *L'Orfeo*, obra mestra del genial Claudio Monteverdi. En el cas de *L'Orfeo*, van aconseguir una interpretació de referència l'any 2002 amb la reposició liceista del muntatge dirigit escènicaament per Gilbert Deflò, que va ser filmat amb càmeres d'alta definició en una realització televisiva dirigida pel prestigiós Brian Large i editada en DVD pel segell Opus Arte i la BBC. És, sens dubte, un assoliment en la interpretació de Monteverdi, que ha estat sempre un dels compositors de capçalera de Savall i Montserrat Figueras: un dels cims absoluts de la seva extensa i rica discografia és l'enregistrament dels sublims *Vespro de la Beata Vergine* en una lectura d'una bellesa expressiva extraordinària. L'expressiva lectura dels *Madrigali, Guerrieri et Amadori* constitueix una altra bona mostra de la seva passió monteverdiana.

No és gens fàcil seleccionar-ne només uns quants títols, però és impossible no recomanar amb passió tres grans monogràfics reeditats en una caps de luxe: *Sacrae Cantiones* de Francisco Guerrero; *Officium Defunctorum* i *Missa Pro Defunctis* de Cristóbal de Morales i *Cantica Beatae Virginis* de Tomás Luis de Victoria; i, naturalment la seva imaginativa i vitalista recreació de *Cantigas de Santa María* d'Alfons X el Savi, les *Ensaladas* de Mateu Fletxa i l'àlbum *Cançons de la Catalunya mil·lenària, planys i llegendes*. Convé no perdre's la seva sorprenent versió d'*Els segadors*, en la qual Savall explora les arrels musicals d'una de les més transcendents cançons de la història catalana, l'origen de la qual es remunta al sis-cents, convertida en himne nacional per la força de la història i l'afirmació plena de la identitat catalana. La melodia popular, que es remunta al segle XVII –excepte la tonada “Bon cop de falç”, incorporada posteriorment– adopta en l'austera versió de Savall tota la seva càrrega emocional a través de la claredat de les veus i l'esplendor i la solemnitat d'un acompanyament instrumental sostingut amb vigor per la percussió i els instruments de vent.

Tots els títols comentats il·lustren la passió pel disc com a vehicle extraordinari de cultura que té el seu motor editorial en el seu propi segell, Alia Vox, en el qual, al costat de les esperades novetats, figuren reedicions, impecablement remasteritzades, que rescaten el seu imponent llegat discogràfic anteriorment editat pels segells Astrée i Naïve. ♦

Els inicis de la recuperació de la música antiga

Felip Pedrell va ser el primer instigador de la recuperació de la música antiga a Catalunya. Al llarg dels primers anys d'aquesta «Revista Musical Catalana» el compositor i musicòleg va publicar una intensa sèrie d'articles que, amb el nom de «Músichs vells de la terra», recuperava molts compositors que encara avui dia estan en vies de restauració.

J. M i M.: *Músichs vells de la terra*, a la «Revista Musical Catalana», núm. I (1904). pàg. 3. Pere Albert Vila. Per Felip Pedrell.

No podrà avensar ab desembràs per l'ample camí del art modern qui no hagi enrobustit sos muscles travessant las dreseras plenas d'entrebanchs que a n'ell conduheixen.

Els obscurs obrers que las trassaren y obriren ab heroichs esforços, mereixen nostre agraïment y veneració.

Nos donaren ja fet tot quant avuy sabem y beneficiem en materia d'art.

Y com en son feixuch treball d'exploradors deixaren quelcom de la mare terra que desentranyaren, per amor al art y a la materia terra, d'aquí que al reintegrarlos a nostras ensenyansas nos assenyalin ab sos consells, acerts y troballas ahont havem d'anar a parar tenint conciencia d'ahont venim.

No reconstituïrem un art fort, viril y fill de la Patria sense aquest treball de reintegració que es assimilació de la mateixa conciencia de la Patria. Escoltem, sí, las veus de tots els pobles, las dels diferents *modos* d'art, emperò asseguts per això al peu de las montanyas de nostra terra. Si guem nosaltres y siguemho en tot, pera a que aixis siguem lo que devem: ser nosaltres mateixos, cors d'artista que's comouen sentint aquellaves de la terra afinadas al tò de nostres sentiments y a l'aspiració que dicta l'obra d'art nascuda a l'agraïdós escalf de la llar.

Aquesta reintegració no es obra de freda arqueologia. Quan l'obra de reintegració produheix tants beneficis, no espanta aquella paraula. Que no espanti principalment als joves estudiosos. Si de mi anés a parlar, jo'ls diria a n'els joves que a n'aquesta reintegració de la conciencia de la rassa

en el modo d'esser y sentir propis, dech lo poch que sé y valch. Que aquesta confessió lleal els animi, que a n'ells y a n'aquest fi van endressats aquests estudis de vells autors de la terra criminalment oblidats, pera que venerin sos noms, coneguïn sas obras y imitin sos fets dignes d'enaltiment.

Núm. 21 (1905). pàg. 169-171. Joan Pau Pujol y altres mestres del mateix cognom. Per Felip Pedrell.

La serie de conferencias que vaig donar al «Ateneu Barcelonès» l'any 1893 respecte de la música polifònica vocal del segle XVI, y especialment de la personalitat artística de Palestrina y Victoria, promogué, per haver fet sentir obras d'aquests autors, cert moviment en favor de tal genre de música, que, com filla del cant de la Iglesia, havia d'enaltir més tart, recomanantla coratjosament, Pius X en son memorable *Motu proprio*; y com que per aquell temps anava jo publicant ma antologia *Hispaniae Schola Musica Sacra* a la vegada que vulgarisava en revistas y periòdichs la feconda y consoladora evolució dels esperits pera que aquesta documentació ignorada del gran art polifònic vocal, així'l nostre com l'estrany, fos assimilada completament, y penetrés, com a la fi ha penetrat, ab més o menys eficacia, en el cor y en la mentalitat de la nostra generació de músichs; el moviment produhit en aquella època se significà posantse els refractaris a tota innovació a cercar obras pera posarlas al costat de las que jo enaltia ab la teoria y la predicació del exemple viu, y sortí d'entre la pols del Arxiu de la Catedral de Barcelona lo que era d'esperar que sortís, y que sense aquella serie de conferencias no hauria potser sortit jamay: una obra de certa importancia.

Núm. 213 (1921). pàg. 175-177. El Catàleg dels Manuscrits Musicals de la Col·lecció Pedrell. Per F. Lliurat.

Cal fullejar aquest llibre amb interès. Es el

fruit saborosíssim de variades amors. Fi-xeu-vos, de primer entuvi, en el seu títol, *Catàleg dels Manuscrits Musicals de la Col·lecció Pedrell*. El mestre Pedrell, el nostre venerable patriarca, que podríem dir-ne, de la música i de la musicologia, ha cedit, en efecte, els seus manuscrits (palpitants encara de neguits i de dalers del mestre), a l'*Institut d'Estudis Catalans*. Bell exemple, innegablement, d'amor a la Ciutat. I l'*Institut*, per la seva banda, s'apressa a publicar el *Catàleg* dels susdits manuscrits i, en-sembla que facilitat, en oferir-lo al públic, les recerques dels estudiosos, dóna també una nova prova del seu gran amor a la nostra terra i a la nostra cultura. I heu's aquí perquè dèiem en començar, i repetirem ara, que el *Catàleg* que anem a comentar és el fruit saborosíssim de variades amors. [...] El *Catàleg* que ens toca avui comentar, ha estat escrit per Mossèn Higiní Anglès. Ja és, doncs, inútil de fer constar que apareix fet amb cura. Però Mossèn Anglès ha fet quelcom més que ordenar i numerar els manuscrits. Els descriu. El *Catàleg* apareix, doncs, ric de dades biogràfiques i bibliogràfiques.

«En descriure els reculls de música antiga –escriu Mossèn Anglès– pot ser haurem caigut en alguna inexactitud bibliogràfica; faci's càrrec el lector que no sempre havem pogut confrontar els llibres per no tenir a mà les obres esmentades.

Sabem prou bé –afegeix– que la història de la música espanyola està per fer, i que els detalls biogràfics dels vells mestres són ben dubtosos assats voltes; és per això que les dades que nosaltres donem sobre cadascun dels autors no mereixen altra fe que la dels llibres consultats. Temps a venir prou sabrem, aidant Deu, donar clarícies noves sobre tants mestres com es citen en el present *Catàleg*.» [...] En ofrenar els seus manuscrits a l'*Institut*, en Pedrell li ha donat, realment, tots els fruits del seu treball, del seu esperit. ♦

El català Blas Parera¹

INDEPENDÈNCIA I HIMNES NACIONALS

PER JORGE DE PERSIA

Assaig de l'himne de l'Argentina a casa de María Sánchez de Thompson. Pedro de Subercaseaux. 1910. Museo de Historia Nacional de Buenos Aires

Al vianant que passeja pels carrers de Sant Joan de les Abadesses li sol cridar l'atenció una placa que recorda que allà, el 1824, va néixer Jaume Nunó, l'autor de l'himne nacional mexicà. Però qui passegi per Mataró de segur que no trobarà referències a Blas Parera, un altre dels catalans que van passar a la posteritat per ser compositors d'himnes nacionals que certificaven la independència de les noves repúbliques sud-americanes. Ni tan sols al seu cementiri, on va ser enterrat el 1840 en una fossa comuna. El vessant hímnic va ser familiar, en els músics catalans. Ramon Carnicer, reconegut com a compositor, va escriure el 1827 per comanda de l'ambaixador de Xile –al seu exili londinenc– l'himne nacional d'aquest país.

El mataroní Blas Parera va escriure a la llavors capital de les Províncies Unides del Río de la Plata la partitura per a l'himne oficial. No s'ha establert encara amb fidelitat la seva biografia, que es mou entre la conveniència de la tradició i una falta de rigor historicista. S'afirma que l'himne va ser compost al piano de la casa de senyora Mariquita Sánchez de Thompson (el pobre Parera, el seu mestre de música, estava mancat de piano propi), on hi havia periòdicament una tertúlia molt vinculada a les idees liberals i independentistes. En aquests salons situats a la part antiga de la ciutat es va sentir per primer cop, doncs, la música de la *Canción patriótica*, amb lletra del llevantí Vicente López i Planes, adoptada per l'Asamblea General Constituyente com a himne l'11 de maig de 1813, ara fa dos segles. La presència de catalans en la independència del Río de la Plata va ser notòria. Des de mitjans del segle XVIII existia l'església de Montserrat en aquella plaça forta per al comerç.²

Ja en el primer Govern Patri del 1810 en figuraven alguns, com Domingo Matheu o Joan Larrea, de gran influència. Matheu era *pilot de mar enfora*, natural de Mataró, establert al Río de la Plata el 1793 com a comerciant. Curiosament, el seu germà, fincat a Cadis, va donar origen a la família catalanogaditana de la mare de Manuel de Falla i Matheu.

Blas Parera havia arribat al Río de la Plata el 1797, i era organista, violoncellista i compositor. Va treballar a Montevideo entre el 1802 i el 1803 i després com a director del Coliseu Provisional a Buenos Aires. En les invasions angleses del 1806 Parera va destacar com a compositor de cants i marxes patriòtiques i es va integrar al cos militar Tercio de Miñones de Catalunya, al qual també van pertànyer els dits Matheu i Larrea.

El mestre Blas, com l'anomenaven familiarment, era un personatge popular a la ciutat de Buenos Aires d'aquells anys, formant part dels salons de famílies distingides com a mestre de música. I atesa la condició de músic d'aquells temps, de molt escassos recursos econòmics. És reconeguda també la seva col·laboració amb poetes de llavors (Fra Cayetano Rodríguez, Esteban de Luca, Saturnino de la Rosa i el valencià Vicente López i Planes) en la composició de diverses cançons patriòtiques que propugnaven la independència. També s'assenyala la seva participació el 1812, amb el reconegut actor Ambrosio Morante, en un melodrama titulat *25 de Mayo*.

Els canvis polítics al Río de la Plata no van fer fàcil la vida dels liberals, i Parera es va veure empès a emigrar, primer al Brasil i després a Espanya. Un paper administratiu

espanyol assenyala que va arribar a Cadis l'agost de 1818, i adverteix que la seva conducta està sent vigilada per les autoritats. Tampoc no era ben rebut –com va ser el cas d'altres músics liberals de llavors– en aquella Espanya. Pel que sembla, la seva destinació final va ser Mataró, on havia fet estudis de nen, encara que va néixer a Múrcia el 1777, on havien emigrat els seus pares catalans. Carlos Malagarriga assenyala en la seva *Notícia sobre els últims anys de Parera*, que cap al 1830 vivia els seus últims anys a Barcelona com a mestre d'una pobra parròquia, copista de música i mestre de solfeig i cant. Pel que sembla, va morir a Mataró el 1840 en la pobresa, malalt i sense poder complir la seva ocupació al servei de Correus.

L'himne amb lletra de López i Planes i música de Parera va tenir una gran difusió sobretot arran que les bandes dels exèrcits del general José de San Martín el van fer escoltar en moltes ocasions durant les campanyes llibertadores. Expliquen que el mateix general,³ “amb la seva veu de baix aspra però afinada i sencera”, el va cantar durant una recepció a Santiago de Xile després de la batalla de Chacabuco. ♦

NOTES

- 200 anys de l'himne nacional de l'Argentina.
- Posteriorment, en aquesta església van cantar el Virolai Conxita Badia, Jaume Pahissa, Cambó i altres catalans residents a Buenos Aires, exiliats per la Guerra Civil.
- José de San Martín va seguir lliçons de guitarra amb Ferran Sor i disposava d'una guitarra Clau-de Boivin (c. 1793). Sor li va dedicar l'*Estudi núm. 22 en Si menor*, op. 35.

Un temps **perdut**

PER MIQUEL DESCLOT

Al meu últim article en aquesta columna, sobre la *Història del soldat* de Stravinsky, acabava planyent-me de la nostra mala memòria, després de recordar l'èxit artístic de la producció que en va fer el Teatre Lliure la primavera del 1991. L'atzar ha volgut que, per raons professionals que ara no fan al cas, poc després hagi hagut de repassar amb deteniment tota la programació de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure al llarg dels seus quinze anys de vida, entre el 1985 i el 2000. I la visió panoràmica que me n'ha quedat sembla que m'empenyi a la mateixa conclusió de llavors: quina memòria tan fràgil ens fa oblidar la magnitud del que vam perdre amb la desaparició d'aquella orquestra!

Per a qui no ho tingui present o fos massa jove per adonar-se'n: l'any 1984, Fabià Puigserver va muntar al Teatre Lliure *La flauta màgica* de Schikaneder-Mozart, i naturalment va haver de reclutar uns quants músics per complementar el potencial de la companyia del teatre. L'encara jove Josep Pons es va encarregar d'adaptar la part musical del *singspiel* i d'aglutinar un grup de músics per interpretar-la. L'experiència va ser tan satisfactòria per a tothom que ningú no va voler que quedés en una flor d'hivern. Puigserver va oferir aixopluc institucional per a una temporada musical, i Pons, juntament amb el pianista Lluís Vidal i el flautista Jaume Cortadellas, va proposar de programar al teatre una temporada de música del segle XX. Així va ser com a la tardor de l'any següent, a primers de novembre, es va presentar al teatre de Gràcia un Collectiu Instrumental Teatre Lliure amb un programa de "Compositors al voltant de la República", com a primera proposta d'aquella temporada de tempteig. No era la primera vegada que a Barcelona es presentava un projecte de música contemporània (l'any 1968, un grup de compositors d'avantguarda havia impulsat el

L'Orquestra de Cambra Teatre Lliure



Conjunt Català de Música Contemporània, sota la direcció de Konstantin Simonovich, encara que la lloable iniciativa va tenir una vida esllanguida i efímera), però sí que era la primera vegada que uns intèrprets joves s'atrevien a defensar la modernitat musical en peu d'igualtat amb les temporades convencionals de música clàssica. La militància pedagògica del grup es feia evident en el programa de mà, que incloïa articles informatius a càrrec d'especialistes diversos. I el concert s'oferia en quatre sessions, en dates diferents, que tenien lloc a l'espai escènic del teatre. L'experiència va tenir un èxit de crítica i de públic unànime. La temporada següent, la 1986-87, llavors com a Orquestra de Cambra Teatre Lliure, ja es va dissenyar una programació més ambiciosa de quatre produccions diferents, sempre amb aquella pruija alhora exploradora i pedagògica, entorn de propostes monogràfiques ben variades. L'OCTL ja era un referent de la vida musical barcelonina. Les temporades posteriors van anar augmentant encara el nombre de produccions i ampliant l'abast de l'activitat de l'orquestra: gires, enregistraments, produccions escèniques, etcètera. En poc temps, el prestigi de l'or-

questra ja era internacional.

Al cap dels anys, el que més impressiona, repassant la programació d'aquelles temporades, és la quantitat de camins explorats per l'OCTL, la qualitat de la música oferta, la imaginació i el risc invertits en els programes, la intel·ligència i la generositat del projecte. Ara bé, potser allò que més fa rodar el cap des de la distància és constatar que a hores d'ara res ni ningú no ha cobert el buit que va deixar aquella aventura; constatar que la programació musical d'avui és, amb poquíssimes excepcions, tan conservadora i mancada de risc com ho era abans de l'aparició de l'OCTL. El més esgarriós, per acabar, és pensar que aquest país hagi estat incapaç de sostenir una empresa tan civilitzada i estimulante com l'OCTL i que la deixés caure sense la més mínima recança aparent. En suma, resulta desolador que els projectes més atractius d'aquest país depenguin només de la voluntat i la generositat d'individualitats com Fabià Puigserver o Josep Pons, i que la societat receptora no sigui capaç de mantenir-los i continuar-los sense ells. ♦

20 anys de 'La llista de Schindler'

LA MÚSICA DESHUMANITZADA

PER XAVIER CAZENEUVE

enguany serà el 20è aniversari del film *La llista de Schindler*, dirigida per Steven Spielberg el 1993. Per tant, farà 20 anys també de la seva banda sonora, composta per John Williams.

M'ha semblat un bon motiu per referir-m'hi, ja que és una de les millors bandes sonores de la història de la música cinematogràfica i un bon exemple per mostrar com la música pot ser més que un simple reforç de les imatges i esdevenir la veu que ens diu de què va allò que el director vol explicar amb la seva història. Això també ens parla de la feina de reflexió i decisió que director i compositor van fer a l'hora de tenir clar el paper de la música en aquesta pel·lícula.

Tots coneixem el tema principal de *La llista de Schindler*, ple de sensibilitat i humanisme. Però, més enllà d'això, hi ha tres moments en el film en què la música de Williams forma part del "costat fosc" i és una música deshumanitzada, descarnada i cruel. Encara que bella.

Primera seqüència. El desallotjament del gueto de Cracòvia. Els nazis expulsen els jueus del gueto amb tota classe de brutalitats i execucions indiscriminades. Aquí, director i compositor podrien haver optat per una música emotiva, fins i tot amb un cor que clamés contra tanta injustícia. Però no. La música que acompanya les imatges és una versió per a coral infantil amb acompanyament de piano d'una coneguda cançó infantil jueva que es canta a les escoles per aprendre de lletra. A la pantalla veiem gent patint, famílies obligades a separar-se, assassinats arbitraris... i mentrestant sentim cantar una bonica cançó per un cor de veus blanques. El contrast és d'un gran impacte. Aquest és el valor d'una banda sonora com aquesta i un dels millors usos de la música cinematogràfica, quan va més

enllà de la simple il·lustració, i que és capaç d'aportar-nos reflexions afegides a allò que veiem en pantalla: quin món és el nostre, que enmig del dolor humà sentim nens que canten?

Segona seqüència. Aquella mateixa nit. Els soldats alemanys entren novament al gueto per capturar els jueus que hi hagin quedat amagats. Van casa per casa, regirant-ho tot. Als jueus que troben els executen. Enmig dels crits d'alerta dels nazis, dels crits de por de les víctimes, dels trets de metrallera, un soldat nazi descobreix un piano en una habitació. S'hi asseu i toca una peça de música clàssica. Dos companys seus senten la música, deixen de matar persones i discuteixen entre ells si el que toca el seu camarada és de Bach o és de Mozart. Novament, un contrast brutal i una nova reflexió que ens omple a nosaltres de tanta o més violència que les mateixes imatges: et pot agradar la música, la pots arribar a saber interpretar, pots tenir sensibilitat musical, i això no és obstacle per ser també un nazi i engegar-li quatre trets a una família sencera. Aquest és, segurament, el millor exemple de com aquesta banda sonora és capaç d'aconseguir deshumanitzar la música.

Tercera seqüència. Ja al camp de concentració, els nazis han de seleccionar els presoners que han d'enviar a Auschwitz, on tots sabem que trobaran una mort segura. Homes, dones i nens formen al pati del camp, totalment nus, per ser observats. Els que estiguin pitjor seran enviats a Auschwitz. Veiem centenars d'homes i dones nus, famèlics i demacrats, amb la por a la cara. Cap concessió a la més mínima sensualitat. Són separats sense contemplacions: tu sí, tu no, tu sí, tu no... Per fer més agradable l'estona, els nazis fan que se senti per la megafonia del camp de concentració una cançó de música lleugera



de moda que es titula *Bona nit, mama*.

Tres seqüències amb tres acompanyaments musicals que són més que això. La música actua per contrast, que és un recurs habitual en el cinema, sí. Però aquí no és un recurs basat, en el fons (com en altres gèneres, com el del terror) en l'humor. La diferència de *La llista de Schindler* és que aquí tots tenim la certesa que això "és de debò". En *La llista...*, aquests contrastos musicals tenen un objectiu clar: en un món en què l'home pot arribar a ser tan cruel amb el mateix home, fins i tot la música –probablement la creació artística més elevada de la humanitat– es deshumanitza.

La resposta a tot plegat passa, finalment, per la redempció i la compassió. Per l'evolució d'Oscar Schindler i per la seva identificació amb els jueus que salva. I per això el tema tan conegut de *La llista de Schindler* ens continua commovent tant. Perquè només quan ja hem estat conscients que la música pot ser també un element de deshumanització, podem retrobar-nos a nosaltres com a éssers humans i podem tornar a sentir la música i a commoure'ns amb ella en tota la seva veritable, profunda i humana bellesa. ♦

100 anys de l'Associació Música da Camera

UN ESCENARI ESTIMULANT I L'AUDÀCIA DELS
PRECURSORS COM A FERTILITZANT D'UNA IDEA

PER XAVIER CHAVARRIA

Imatges: Centre de Documentació de l'Orfeó Català; Fons Fotogràfic

L'Associació Música da Camera no va sorgir com un bolet aïllat i casual, sinó que va florir en un context musical prodigiosament fèrtil i molt receptiu, i enmig d'innombrables iniciatives del mateix gènere sense les quals no s'explica el seu èxit. Sens dubte, i tal com ja vam exposar al primer article d'aquesta sèrie, Da Camera va ser probablement l'entitat musical més potent, sòlida i activa d'aquelles dues dècades prèvies a la Guerra Civil, però de cap manera hauria fructificat si no hagués tingut uns precedents que van obrir camí i que van establir les bases de tot aquell fenomen; la creació (i sobretot l'èxit) de Música Da Camera deu molt a la rica i embogida proliferació d'associacions, entitats i orquestres que la van precedir els anys immediatament anteriors, que ja van provar de fer aquell miracle musical, i sense les quals l'entitat nascuda ara fa cent anys no hauria agafat la volada que va tenir ni hauria aconseguit les fites que va assolir.

Les lliçons de la història

Repassant l'activitat d'aquests precursors, ens atreviríem a dir que Da Camera no es va inventar res, en el món de la música: cicles estables, concerts de qualitat, monogràfics, propostes temàtiques i amb rigor, creació de formacions instrumentals, invitacions a músics estrangers, estrenes, capacitat organitzativa, poder de convocatòria i renovats hàbits de consum són fites que, en major o menor mesura i amb èxit variable, ja havien

endegat altres entitats durant la primera dècada del segle. Tanmateix, Da Camera va dur tot això a un punt àlgid i d'excel·lència en tots els aspectes, mantingut durant molts anys, i cal reconèixer-li-ho. Però és de justícia recordar tots els precedents que li van mostrar el camí, totes les iniciatives, reeixides o no, que li van servir de model i li van insinuar per on havien d'anar els trets. Perquè sovint, perquè una iniciativa fructifiqui, abans ha calgut que d'altres ho hagin provat i s'hi hagin estavellat; és la teoria elemental de l'assaig-error per la qual qualsevol activitat humana, individual o col·lectiva, ha de transitar més tard o més d'hora. Bona part d'aquelles escaramusses van acabar fracassant i deixant un bon rastre de "cadàvers musicals" que han acabat caient en l'oblit; però amb els seus intents també van contribuir al renaixement musical d'aquest país. I és convenient i saludable rememorar aquests precedents perquè ens permeten entendre millor que en el món de la cultura tot suma, i que la competència, tot i ser cruel i despietada, és profitosa i fructífera; que res no surt per casualitat i que tots els granets de sorra hi aporten molt; que d'emprenedors, audàcia, il·lusió i idees, en aquest país mai no en falten i sempre n'hi ha hagut; i que la història, més tard o més d'hora, acaba col·locant tothom al lloc que li pertoca; però sobretot perquè el panorama que a continuació descriurem té certs paral·lelismes amb el moment actual, i ens pot ajudar a gestionar-lo millor: en aquests cent anys el món ha canviat

brutalment, i el de la música també; però el substrat d'aquell esperit potser encara hi és, i retrobar-lo ens podria ajudar a re-flotar una nau amenaçada de naufragi. Co-nèixer el passat ens ajudarà a entendre el present.

Obrint camí a cops d'il·lusió i entusiasme

Durant els anys immediatament anteriors a la creació de l'Associació Música da Camera van sorgir un gran nombre d'iniciatives que podríem considerar precursors d'aquesta entitat. Tota aquesta ànsia associativa ja venia de finals del XIX, però va viure un esclat en aquests anys inicials del segle passat. Totes compartien uns objectius ben clars: establir l'oferta concertística, consolidar repertoris, dignificar la professió de músic, acostar els aficionats a l'obra i als intèrprets, i fomentar el rigor, el criteri i el gust musical. Da Camera va expandir aquests preceptes però altres entitats ja ho havien potenciat anteriorment, amb el mèrit afegit de venir d'un panorama musical desolador: no hi havia empreses de concerts, faltaven auditoris aptes per fer música, els músics de fila malvivien, i les institucions i els poders públics no mostraven cap interès a millorar la situació. Per aquesta raó va haver de ser la societat civil (i més concretament aquella nova burgesia inquieta i àvida de cultura i poder) qui va impulsar i apadrinar totes aquestes iniciatives (i la construcció del Palau de la Música n'és un cas emblemàtic),

sense les quals no es pot entendre l'èxit de Da Camera.

Una de les entitats més sòlides d'aquells anys va ser l'Associació Musical de Barcelona, creada l'any 1888 arran de l'eufòria suscitada per l'Exposició Universal, i que va mantenir una activitat sostinguda fins al 1924 (convivint i competint, per tant, amb Da Camera). El seu terreny d'acció era la música de cambra, però va acabar oferint alguns concerts simfònics de gran rellevància, pels repertoris i pels intèrprets: el març de 1906 va programar l'estrena a Espanya de la *Missa Solemnis* de Beethoven, repartida en concerts consecutius per l'extrema dificultat de l'obra; l'any 1907 va convidar Siegfried Wagner a dirigir uns concerts amb obres de son pare; el 1908 va programar sessions monogràfiques dedicades a Schumann, Beethoven i Saint-Saëns, va estrenar *Les béatitudes* de César Franck, va muntar un Festival Grieg amb motiu de la mort recent del compositor noruec, i va oferir un concert al Palau de la Música en honor del rei Alfons XIII. La temporada següent va convidar Vincent d'Indy –músic molt influent a l'època– a dirigir al Liceu (ja hi havia estat el 1895 i el 1898); i als concerts de Quaresma del 1909 hi va dirigir Franz Beidler (wagnerià consumat), hi va actuar Pau Casals, i s'hi va estrenar el *Requiem* de Fauré, amb la presència del compositor.

Vents del nord que inciten la renovació

La presència de grans entitats internacionals i de solistes de prestigi va ser una constant en aquells anys inicials del segle XX, amb concerts memorables i de gran impacte perquè permetien descobrir un repertori i un rigor interpretatiu inaudits a casa nostra: l'any 1901 l'Orquestra Filharmònica de Berlín va actuar, dirigida per Arthut Nikisch, al Teatre Novetats; va tornar a visitar-nos l'any 1908, aleshores sota la batuta de Richard Strauss, que va dirigir obres pròpies, de Beethoven i Wagner; l'any 1902, gràcies a les gestions de músics com Millet, Albéniz o Crickboom, i amb el patrocini del marquès d'Alfarràs, va actuar a Barcelona l'orquestra de la Societat de Concerts Lamoureux de París; el 1903 arriba la llegendària Schola Cantorum de París, dirigida per Charles Bordes, que ens descobreix grans oratoris barrocs, obres simfonicoorals romàntiques però també polifonia renaixentista (inèdita a casa nostra) i obres d'autors catalans; dos anys després ens tornen a visitar, ara dirigits per



Fotografia i programa de l'estrena de la *Missa en Si menor* de J. S. Bach el 1911 al Palau de la Música Catalana

Camille Chevillard. L'any 1910 actuen a la Ciutat Comtal l'Orquestra Tonkünstler de Munic, i l'Orquestra Sinfònica de Madrid dirigida per Enrique Fernández Arbós. A la desfilada d'orquestres internacionals, s'hi afegeixen els recitals d'il·lustres pianistes com Emil von Sauer, Ignacy Paderewski, el jove prodigi Mieczyslaw Horszowski, o Édouard Risler, que el 1907 tocà, en un cicle de diversos concerts, les 32 sonates de Beethoven. Certament, Beethoven i Wagner eren autors molt apreciats pels aficionats catalans: l'Associació Wagneriana, creada el 20 d'octubre de 1901, va tenir una activitat molt intensa i una forta presència en la vida musical d'aquests anys; i el Gran Teatre del Liceu va programar les nou simfonies de Beethoven, en ordre cronològic, dins el cicle de concerts de Quaresma del 1900, dirigides per Antoni Nicolau (amb la col·laboració de l'Orfeó Català en la *Nove-na*), i combinades amb grans obres d'altres autors germànics. Un gest altament simbòlic per la coherència musicològica, el criteri històric, i la normalització del gran repertori que van suposar aquests concerts.

Un efervescent banc de proves

Una altra entitat que va intentar consolidar l'oferta concertística va ser la Societat Filharmònica de Barcelona, creada l'any 1897 pel violinista belga Matthieu Crickboom a redós de la seva acadèmia, i que va programar concerts de qualitat, amb presència de músics autòctons i estrangers de prestigi, com Granados, Albéniz, Cassadó, Felix Weingartner, Émile Engel, Eugène Ysaÿe o Raoul Pugno, tot mantenint l'activitat fins al 1904. Altres entitats que en aquells anys van tenir cert relleu són la Societat Barce-

lonesa de Concerts, creada el 1898 per Manuel Burgès i que va oferir concerts simfònics fins a l'any 1901; la Societat de Concerts Clàssics que Enric Granados va fundar l'any 1900 amb la voluntat de dotar-la d'una orquestra simfònica estable i aixecar un auditori nou que havia de substituir l'enderrocat Teatre Líric: va durar un any i va oferir només sis concerts. La Societat Barcelonesa de Quintets, impulsada per Robert Goberna l'any 1903, ja apostava decididament per una programació exclusivament cambrística, però no va passar dels quatre concerts. El director i compositor Manuel Martí va voler donar màxima presència a la música catalana a través de la Societat de Concerts Catalònia, creada l'any 1904, però va desaparèixer després del primer concert; ni tan sols Granados fou capaç de consolidar un projecte orquestral: l'any 1905 va provar d'engegar l'Orquestra Barcelona, però només va durar tres concerts; se'n va sortir millor Josep Lasalle, director de l'Orquestra Filharmònica de Barcelona, que va oferir nombrosos concerts al Teatre de les Arts i al Teatre Principal en el marc d'Espectacles i Audicions Graner entre el 1907 i el 1909, amb repertoris innovadors: Mozart, Haydn, Schubert, Borodin, Sibelius i autors catalans coetanis (Pahissa o Taltabull). Però va ser l'Orquestra Simfònica de Barcelona la primera formació estable i sòlida creada en aquests anys. Fundada per Joan Lamote de Grignon amb el patrocini d'Eusebi Bertrand, va aconseguir regularitzar l'oferta concertística i millorar el nivell musical i les condicions laborals dels músics. El 13 de novembre de 1910 s'estrena en concert amb un repertori llarguíssim encapçalat per l'*Heroica* de Beethoven, i tot i la manca de suport institucional manté activitat regular fins a l'any 1924. L'OSB va protagonitzar la memorable estrena al Palau de la *Missa en Si menor* de J. S. Bach dirigida per Lluís Millet i acompanyant l'Orfeó Català. Diverses gires de concerts per Espanya la van convertir en l'orquestra més viatgera del moment, i també va ser la primera a fer un enregistrament discogràfic, l'any 1916, acompanyant Conxita Badia. El seu cicle de *Matinés Líriques Musicals* al Teatre Eldorado va tenir una enorme popularitat, però no va poder resistir la competència de la formidable Orquestra Pau Casals, dominadora absoluta a partir dels anys vint.

Més enllà d'èxits i fracassos, totes aquestes experiències musicals van abonar abundantment el terreny, i van propiciar el naixement, ara fa cent anys justos, de l'Associació Música da Camera, l'entitat més esponsorosa del moment. ♦

Josep Palau i Fabre

PER MIQUEL PUJADÓ

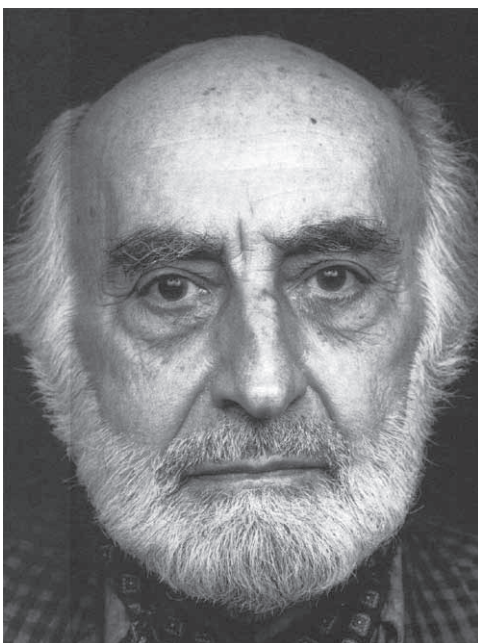
Fill del pintor, decorador i inventor de joguines Josep Palau i Oller, el barceloní Josep Palau i Fabre (1917-2011) va viure des de molt jove immers en un ambient artístic. Lluità per la República, i tot just acabada la guerra ja el trobem implicat en activitats culturals, sovint clandestines, com la creació de la revista «Ariel». Fou autor dramàtic, narrador, traductor, assagista (esdevingué un gran especialista en l'obra de Picasso, que conegué a París) i poeta: el seu primer llibre (*L'aprenent de poeta*) data del 1943.

Atret per la vida bohèmia, entre el 1946 i el 1961 va viure a França, on va fer feines de tota mena per tal de subsistir. Fou fins

i tot extra cinematogràfic: en la formidable pel·lícula d'Henri-Georges Clouzot *Le salaire de la peur*, protagonitzada per Yves Montand el 1953, Palau és una de les desferres humanes que jeu en abandonades sota el sol de justícia d'un miserable poble sud-americà.

Pràcticament tota la seva obra poètica es troba aplegada en el volum de 1952 *Poemes de l'alquimista* (la primera edició no censurada del qual aparegué el 1977). De vegades agre i provocador ("La sabata"), de vegades profundament líric ("La noia que em roba el son"), sempre rebel, oscil·lant entre la poesia pura i l'existencialisme, el seu estil sobtà per la novetat i per les go-

sadies formals, que el portaven de tant en tant a emprovar-se la pell d'altres poetes, com podem veure, per exemple, en "Vaig com les aus", poema que segueix tant les estructures del decasíl·lab ausiasmarquà com el procés introspectiu a partir de la comparació típica del poeta valencià, i que fou musicat i cantat tant per Dolors Laffitte com per Joan Manuel Serrat. De vegades, Palau parteix d'un poema existent, per ampliar-lo tot seguint el principi musical de les variacions (és el cas de "L'aventura", basat a partir de "Sensation" de Rimbaud). I és precisament la música el tema del poema en prosa -extret d'*Atzacuc*- que llegireu a continuació. ♦



LA MÚSICA DE LES ESFERES

Aquesta vida meva sense música! Només sorolls: el soroll del mar, el soroll del vent, el soroll de les temples, les petjades humanes... Sorolls, sorolls. Fujo la música com es defuig la facilitat. El que busco és al cantó oposat a la música. Àrides avingudes. Visc en el despoblat de la memòria. ¿Per a recordar-me de què? Impossible tornar enrere. Cada vegada la vida es fa més escassa, com en els cims dels Alps, com en un paisatge lunar. ¿Arribaré a l'Impossible?

Les cançons s'evaporen, els sorolls resten: es reabsorbeixen en la memòria, en el silenci. El silenci és mineral.
Soroll de les esferes!

La música deixa el silenci gras, sec, untuós, engordit, deixondit, metàl·lic, segons la seva qualitat.
Silenci de jazz. Silenci d'ossos estellats.

El suïcidi és l'absència total de música.

Leonora Milà

“HE TINGUT LA SORT DE NÉIXER AMB UN DO”

PER ANA MARÍA DÁVILA

Pianista i compositora de tota la vida. I en aquest cas no es tracta de cap frase feta, sinó d'una realitat irrefutable. Perquè Leonora Milà (Vilanova i la Geltrú, 1942) ha viscut des de la més tendra infància dedicada a la música. Filla del violoncel·lista Josep Milà, la petita Leonora va néixer pràcticament predestinada per a aquest art, que ha conreat amb la mateixa intensitat com a intèrpret i com autora de més d'un centenar de partitures que abasten pràcticament tots els gèneres musicals. “*El piano i la composició són dos vessants d'un mateix camí i signifiquen el mateix, per a mi. Per això sempre han anat junts i en paral·lel*”, diu l'artista, que ha celebrat el 70è aniversari amb l'estrena, el passat 16 de novembre, del seu quart *Concert per a piano i orquestra*, una composició dedicada a la memòria de la seva mestra Maria Canals.

Posseïdora d'un talent innat extraordinari, Leonora Milà començà els estudis musicals als sis anys a l'Acadèmia Ars Nova de Barcelona, sota el mestratge de Canals, per mitjà de la qual va rebre el llegat pianístic de Ricard Viñes. Molt poc temps després, als 7 anys, debutà al Palau de la Música Catalana amb un recital en què interpretava obres de Bach, Mozart, Schumann i Beethoven. I també composicions pròpies; pàgines per a veu i piano que, l'endemà, la premsa va elogiar vivament. “*Notables són en ella, la seguridad y la gentileza de la pulsación*”, va escriure el crític de «La Vanguardia» U. F. Zanni, que també digué que les seves composicions “denotan una fácil y sugestiva inspiración melódica y una amable intuición constructiva”. Mesos després, la pianista tornava al mateix escenari per interpretar el *Concert per a piano i orquestra* núm. 23 de Mozart, sota la batuta de Rafael Ferrer.

Aquelles dues actuacions van donar el tret de sortida a una trajectòria artística precoç que el 1955 la portà a debutar, amb només 13 anys, al Royal Albert Hall, al costat de la Filharmònica de Londres.

Noches en los jardines de España de Falla i obres també sorgides de la seva primerenca creativitat van formar part d'un concert que, malauradament, la jove pianista va haver d'abandonar a la mitja part. “*Resultava tan inusual que una criatura de la meua edat toqués en aquell escenari, que a l'entreacte va venir un guàrdia a dir-me que no podia quedar-me al teatre, perquè estava prohibit que els nens hi fossin després de les deu de la nit*”, recorda avui, divertida, Leonora Milà. L'endemà la premsa londinenca celebrava amb una vinyeta irònica el desenllaç peculiar de l'actuació de l'artista catalana.

Per a Milà, aquells van ser anys viscuts amb una gran intensitat. “*No tinc cap sentiment d'haver perdut la infantesa per tot això que em va tocar viure*”, diu. “*Jo només sento que he estat una persona molt afortunada perquè la naturalesa m'ha donat un do i això m'ha permès dedicar-me a allò que tant m'agrada, la música*.” Amb el pas dels anys, i alhora que creixia el corpus musical de la compositora, la trajectòria de la concertista també s'estenia arreu del món. El 1966 obtenia el primer premi en el Concurs de Piano Maria Canals i el 1979 es convertia en la primera artista europea que actuava a la República Popular de la Xina, just en el moment en què el país començava a obrir-se a la cultura occidental. “*Va ser una invitació de l'ambaixada espanyola, arran d'uns concerts que jo estava oferint al Japó. El que més recordo d'aquella experiència va ser l'expectació que la meua presència semblava causar entre les dones xineses: allà on jo anava, sempre tenia un munt de dones seguint-me i mirant-me*”, explica.

El 8 d'agost de 1994 tingué lloc un altre esdeveniment també important en la biografia artística de Milà: l'estrena, a Sant Petersburg, de la seva obra més ambiciosa i preuada, el ballet *Tirant lo Blanc*. Era la primera vegada que les aventures de l'històric cavaller arribaven a un escenari



i dos anys més tard el Gran Teatre del Liceu també se'l feia seu, en nou funcions.

Tot i així, la presència de Leonora Milà als escenaris catalans, tant com a pianista o com a compositora, ha estat més aviat escassa. “*Bé, ja se sap que aquestes coses passen; potser quan em mori parlaran de mi*”, diu l'artista, amb un somriure un xic resignat. Els qui la coneixen bé, però, en parlen com una dona valenta i tenaç, i una treballadora infatigable. “*Jo m'he arribat a llevar del llit a les tres de la matinada per escriure*”, reconeix Milà, que un cop assolida l'estrena del seu últim *Concert per a piano* –a càrrec de la Camerata Eduard Toldrà, dirigida per Edmon Colomer i amb Albert Guinovart com a solista– ja ha començat a treballar en una nova partitura orquestral. “*Ara, però, el que sí que m'agradaria seria veure estrenada la meua òpera, que està inspirada en el mateix llibret que Wozzeck*”, assenyalà la pianista, que, d'altra banda, també és conscient que en la seva vida professional ha faltat sempre una vessant: la pedagògica. “*Sincerament, no he tingut temps per dedicar-m'hi. Al llarg de la meua vida m'he passat moltíssimes hores al piano o component i això m'ha impedit fer altres coses. Ha estat una pena, però és així*.”

Malgrat tot, el llegat artístic de Leonora Milà es preserva per mitjà de més d'una trentena de discos publicats, molts dels quals han tornat a reeditar-se en dates recents, i un vídeo documental, *Leonora Milà. Música integral*, en el qual diferents personalitats de la cultura i la música –entre ells, el músic Salvador Brotons i l'escriptora Isabel-Clara Simó– tracen un emotiu perfil humà i artístic de l'artista catalana. ♦

Espriu i la música

PAUTES MUSICALS PER CELEBRAR EL CENTENARI DEL POETA

PER MÒNICA PAGÈS I SANTACANA

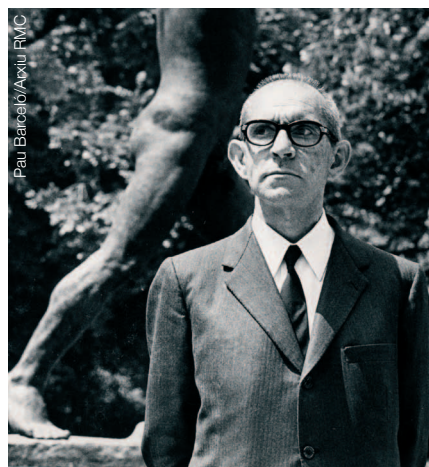
L'obertura institucional de l'Any Espriu que va tenir lloc el 23 de gener al Palau de la Música Catalana ha iniciat aquest 2013, que omplirà una gran part de l'activitat artística del nostre país amb la seva poesia. Els centenaris semblen l'únic pretext que tenim per reivindicar, difondre o actualitzar les grans figures de la cultura del nostre país, com torna a ser el cas. És cert que la celebració de la xifra rodona d'un segle sempre contribueix perquè els referents culturals puguin arrelar-se encara més en l'inconscient col·lectiu o en el conscient de la cultura oficial. O potser només serveixen per cridar l'atenció dels mitjans de comunicació i dels efectes comercials que comporten.

Sigui com sigui, Salvador Espriu està entre els indiscutibles i, sobretot, entre els poetes als quals la música ha permès de traspassar l'esfera de l'art culte per arribar a l'esperit de la cultura popular. Tots pensem de seguida en Raimon, el cantautor espriuà per compromís o per estètica, que va alçar la seva poesia a categoria de protesta i que l'ha perpetuat per a diverses generacions com un dels grans clàssics de la literatura catalana, a l'alçada de Verdader i de Maragall. La poesia d'Espriu sembla lluny de les musicalitats explícites d'altres poetes com Sagarra o com Carner, que van inspirar les cançons de Toldrà. O potser la poesia d'Espriu, que més aviat és idea feta paraula i no paraula feta música, es correspon més als trencaments de la seva generació, a la atonalitat, a les textures tímbriques, a les harmonies experimentals dels compositors dels anys seixanta i setanta, dels que conviuen amb el crit de Raimon i el seu disc

antològic *Cançons de la Roda del Temps* (1966).

Entre els compositors adscrits a la poesia d'Espriu, trobem Narcís Bonet, que aquest any també celebrem pels seus vuitanta anys, i que el 1967 va compondre *La pell de brau* per a orquestra de cambra i veu. Una obra que ha esdevingut emblemàtica en el seu catàleg i que ell mateix va estrenar precisament a Madrid aquell 67. Bonet té dues obres més a partir de la poesia d'Espriu: *He mirat aquesta terra* (1994), per a soprano, flauta i piano o orgue, i el *Tríptic de Sinera* (1996), per a flauta, soprano i orquestra de corda. Un altre compositor que ha tingut Salvador Espriu com a font d'inspiració ha estat Xavier Benguerel, que va compondre el seu *Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu* per encàrrec del Festival de Torroella de Montgrí el 1990 i que ofereix una obra gran per a orquestra simfònica, cor i solistes que va ser editada i enregistrada el 2007. I Joaquim Homs, company de generació, també va musicar alguns dels seus poemes, que es van interpretar al Palau en l'acte d'inauguració d'aquest centenari juntament amb el "Va, pensiero" del *Nabucco* de Verdi, clam nacionalista que volia servir d'himne al catalanisme hebraic d'Espriu.

Seria bo aprofitar aquest centenari per poder tenir el catàleg complet de les obres musicals dedicades a Espriu que existeixen. La perspectiva musical de Salvador Espriu que poden tenir els compositors clàssics actuals és una aportació important que contribueix encara més a l'assimilació del missatge espiritual de la seva poesia.

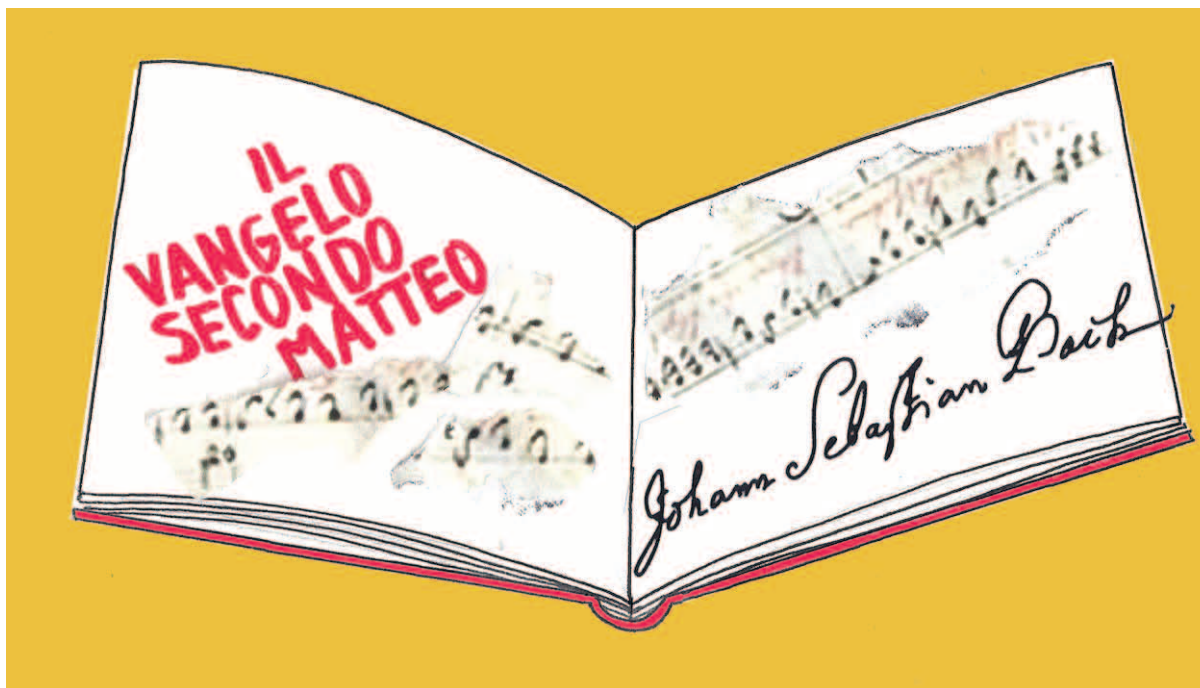


Pau Barce/Axiu RMC

Però, quina música hi ha en la poesia de Salvador Espriu? Una obra com *Les cançons d'Ariadna* pot ser un bon inici per cercar-la. La música pot ser un camí més per recórrer aquest Any Espriu a través de les moltes intervencions musicals que hi trobarem de la seva poesia i que podem anar seguint al web www.anyespriu.cat. O també es pot buscar la resposta al Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu d'Arenys de Mar, on es troba tot el seu fons documental, i evidentment endinsar-nos en l'obra completa que n'ha editat Rosa Delor a Edicions 62. Aquesta Revista que tenen a les mans també dedicarà properament un acostament amb més profunditat a la relació de la poesia d'Espriu amb la música. La música ens ofereix una altra clau per poder intentar obrir una porta nova a la cosmogonia poètica d'Espriu, més aviat hermètica. Cal aprofitar-la. ♦

Bach per Pasolini

PER RAFAEL ARGULLOL



Il·lustració: Carme Peris

L'any 1963 sembla que el Vaticà estava molt preocupat amb les notícies que circulaven pel món cultural italià respecte de l'última pel·lícula de Pier Paolo Pasolini. El títol era *L'Evangeli segons Mateu*, i l'absència de la paraula sant com a atribut de l'evangelista ja suposava un mal pressentiment. Que un realitzador ateu, comunista i radicalment contrari als interessos de l'Església es fes càrrec de la història de Jesús es va considerar un perill manifest. Tothom n'esperava una obra blasfema.

No obstant això, quan es va estrenar *L'Evangeli segons Mateu*, l'acolliment va ser extraordinari, incloent-hi els cercles catòlics. Fins i tot fonts oficials vaticanes es van veure obligades a declarar que la pel·lícula de Pasolini s'ajustava a l'esperit evangèlic. Des de l'altra perspectiva, els àmbits comunistes, poderosíssims aleshores a Itàlia, van proclamar que el film s'ajustava al missatge revolucionari. Més enllà de catòlics i comunistes, va ser tota la cultura europea la que va elogiar la pel·lícula, ràpidament qualificada com a obra mestra.

L'obra de Pasolini és d'una intensitat extraordinària. Passats gairebé cinquanta anys des de la seva realització, crida l'atenció poderosament la seva austeritat de mitjans. Les imatges, nítides i severes, traslladen a l'espectador els últims capítols de la vida de Jesús protagonitzats per actors aficionats, amb la singular participa-

ció de la mateixa mare del cineasta com a Verge Maria. En perfecta sincronia amb les imatges, les paraules extretes de l'Evangeli arriben a l'oida amb una precisió demolidora. Com succeïa amb altres dels seus films, amb l'exemple destacat d'*Èdip rei*, Pasolini hi feia una exhibició d'harmonia entre visualitat i llenguatge. Cada una de les paraules tenia la imatge que exigia i cada una de les imatges tenia el discurs requerit. Però hi havia un tercer pla que procurava la cohesió definitiva de l'obra des del punt de vista artístic.

Es tractava de la música o, si es vol, de la banda musical. Tot el desenvolupament del film es produeix amb el rerefons de la *Passió segons sant Mateu* de Johann Sebastian Bach. Quan les paraules sorgides de l'Evangeli s'interrompen, Pasolini recorre, d'una banda, al silenci, i, de l'altra, a la música de Bach. He vist poques pel·lícules en què la música fos tan necessària i s'adeqüés amb tanta claredat al contingut. Mentre l'espectador s'introdueix al sacrifici final de Crist, és acompanyat en tot moment pel so de la música consoladora i commovedora de la passió bachiana. La sensació és d'una harmonia gairebé perfecta malgrat que el que es contempla sovint implica una violència radical. Davant d'aquests fotogrames era, per tant, impossible mantenir les distàncies ideològiques entre cristians i comunistes, entre creients i no creients. L'obra de Pasolini no és únicament una obra mestra, sinó que exterioritza una de les funcions centrals de l'art: la catarsi i la consolació. ♦



Pascal Comelade

El ritme més salvatge

PER JOAQUIM NOGUERO

La imatge del màgic il·lustrador que encapçala aquesta pàgina té molt de sentit en el context de la «Revista Musical Catalana», arribada l'hora de conta(gia)r al lector el to enjogassat, misteriós i calidíssim (amical, afectuós, engrescador) de la música de Pascal Comelade. L'home dibuixat assegut al piano (tan lluny del conformisme dòcil dels homes dibuixats de què ens parlava Sisa, cosí seu d'adopció) pertany al fragment central del cartell d'un concert emblemàtic: el que el 16 de juny del 2006 presentava al Palau de la Música aquest músic rossellonès nascut a la Catalunya Nord el 1955. El retrat és d'en Max (Francesc Capdevila). I el principal col·laborador del disc que Comelade presentava en aquell acte (*La manera més salvatge*) era el poeta Enric Casasses.

L'un i l'altre (el dibuixant i el poeta) defineixen prou bé de quin tipus de creador es tracta. Podríem dir que tots tres són fills de la Catalunya màgica, de la tradició dels il·luminats catalans: de Lluïl i Arnau de Vilanova a Pujols, Miró, Dalí, Carles Ferran, Perejau-me, Frederic Amat, Mariscal, Pau Riba i fins a tot Ferran Adrià, per limitar-ho a uns pocs exemples. De fet, Comelade toca el piano amb la mateixa possessió de pilota que el Barça quan juga amb idèntica alegria i capacitat melòdica als peus. És ben bé tradició catalana aèria, espectacle fet a mitges de càlcul i festa, una colla de dionisíacs en les intencions i la intuïció que saben ser apol·linis i precisos a l'hora de puntejar l'ofici primfilat i exacte que inspira les seves formes. Gent descordada que va a l'hora com un rellotge amb molta corda. Una mena estranya i afable de somniadors i somiatruïtes que trepitgen ferm de peus a terra precisament per com creen realitats en què creuen follament, ja que per «arribar al setè cel», com cantava mestre Sisa, un ha de ser conscient que el primer cel comença per ser inventat, i els altres (miralls de miralls, espills multiplicats) són imaginats, irreals, desconeguts i, per descomptat, copiats d'aquell «que has engendrat dins del teu cap». No és estrany en aquest sentit que Comelade sigui fill d'un psiquiatre que dirigia música i dansa populars catalanes al Rosselló i d'una cuinera sàvia, autora de llibres sobre la cuina medieval: com a músic ell ha cuinat molt diversos imaginaris i ho ha sabut fer des d'un

coneixement profund de la tradició. No ha renunciat mai a barrejar la sardana, la tenora i el món de la cobla amb el blues, el *free jazz*, el rock i moltes altres tradicions populars. No hem d'oblidar que primer va començar en la música electrònica, però si va abandonar aquesta via és perquè no li han agradat mai ni les misses ni les masses (i molt menys les misses de masses, com ha explicat sovint entre els seus llargs silencis). Comelade no combrega amb fes, ni laiques ni religioses, rebutja el feixisme cultural dels espectacles de masses estandarditzats, i la seva aposta és, doncs, per una música individualitzada. L'*unplugged* és el seu especial reconeixement a la diferència, a la singularitat implícita en el treball acústic del concert únic. En aquest sentit, en Comelade la tímbrica té tanta importància com la melodia i el ritme, però l'aconsegueix fer personal amb la tria d'instruments poc ortodoxos. Palletes, trompetes de juguina, espanta-sogres, globus i xiulets, per posar unes quantes exemples. O pianos de juguina. O encara més: pianets Schoenhut de debò, però reduïts de mida, com un que té sonoritats del *honky tonk* del Sud nord-americà o un altre amb el so metal·litzat del *glockenspiel* alemany. Són recursos senzills que aposten per una textura sonora pròpia i el converteixen en Gúlliver, Peterpan o Alícia al petit país de les meravelles instrumental.

L'esment fet abans de Sisa no és en absolut gratuït. Comelade ha col·laborat amb ell i ho va fer també amb el seu *alter ego*, aquell sonat entranyable que era el pobre naufrag perdedor de Ricardo Solfa. Si tibem del fil, quan Sisa entonava allò que li havien tancat la Rambla i el jo poètic de la veu cantant es desesperava per com de sol i refotut se sentia, ofegat per les circumstàncies, el personatge galàctic ja prefigurava la fugida endavant de Ricardo Solfa i, doncs, en l'una i altra formes de si mateix, la barreja de debilitat i trapelleria que heretaria una veu teatral posterior tan marciana com la d'Albert Pla. Comelade connecta intergalàcticament amb tots dos cantautors, connecta amb Antònia Font, connecta amb Max i també amb un altre dibuixant proper a aquells ambients del *Rrollo enmascarado* de la Barcelona dels anys setanta, Gallardo (ha posat música al documental *María y yo*, per exemple); con-

necta amb Casasses i, a través seu, amb Foix, Salvat-Papasseit i Rodoreda. Connecta amb les balades que són, primer que res, narrativa, tot i la molta lírica amb què sap omplir d'atmosferes totes les històries que ens conta en forma de notes contentes. Connecta amb la Nova Cançó, de Lluís Llach a Ovidi Montllor. Bateja un disc com a *Danses et chants de Syldavie*, un país inventat del *Tintín*. Connecta amb l'artesanía de taller, igualment tan il·lusionada, de CaboSanRoque. Amb la trapelleria de les guitarres i sons acústics d'Ivan Telefunkez (el de Don Simon i Telefunkez, el nom ja ho diu tot, propers en el plantejament). I se sent a prop, per dir noms que l'admirin i el senten amic, del Robert Wyatt de Soft Machine (líder d'aquesta banda de l'escena de Canterbury del rock progressiu que en solitari ha acabat proper al *free jazz*, que és el que debò interessa al rossellonès) o col·labora amb una cantant anglesa de veu tan especial com P. J. Harvey. Ha treballat amb infinitat de músics. Quan s'escau. Perquè tampoc no vol preparar-ho gaire. Creu en la lleugeresa i lluminositat de l'acte únic. Així, de Toti Soler a Víctor Nubla, del pop a la sardana. I tant ha versionat els Rolling Stones o l'alè èpic de Bob Dylan com *La Santa Espina* o la *Sardana dels desemparats* d'Enric Morera. L'estiu passat, quan va participar a *El run-run del nyigo-nyigo* de CaboSanRoque, la seva opció melòdica se salpebrava amb esquitxos d'humor sense cap complex, com ara citar els acords més coneguts de *La Santa Espina* allà al mig, sorgint divertidament de la màquina, atrapat l'espectador tan aviat com el músic s'havia assegut davant del teclat.

Esbossar un retrat a partir de les ombres que envolten uns determinats trets en lloc de fer-ho per les línies que ens els resumirien excessivament, fer l'ecografia dels volums i les concavitats de la carn en lloc de la radiografia de l'esquelet, eludir la bidimensionalitat de les línies a favor de la tridimensionalitat de les taques i les ombres de tots els racons de la realitat, apostar per l'analogia-amb-altres en lloc de la síntesi-pròpia-aïlladora, és com pescar amb xarxa en lloc d'arpó: no fa diana al cor de la presa, però augmenta considerablement les possibilitats d'atrapar-la i compartir-la. Així, parlar ara i aquí de Comelade tot relacionant-lo amb Erik Satie, amb Nino Rota o amb Kurt Weill pot molt ben servir per presentar-lo millor a qui no el conegui. És com Satie pel sentit del joc, l'absurd i la repetició. Recorda Rota pel do de melodista innat, de divertiment sentimental en el bon sentit, emotiu i tendre, arrelat en la tradició napolitana, plenament viu (en present) per la seva capacitat d'evocació passada. I com Weill brilla en l'ús culte i intel·ligent dels ritmes populars, d'una gran expressivitat i a vegades ple sentit èpic, col·lectiu, de grup, de colla còmplice. Afegim-hi John Cage: ningú tan diferent del so del rossellonès com el nord-americà, però és la *Music for Amplified Toy Pianos* la peça que el va animar a seguir el camí que ha esdevingut autènticament central en la seva carrera. També hi ha herències d'actitud. I, de fet, si Carles Santos és el Joan Brossa del piano, Comelade és Hausson: l'illusionista musical més hàbil.

Músic del carrer

Sense plantejar-s'ho, Comelade és modern per tot aquest so de corredisses a la plaça major que ha congregat en la seva música. És música amb capes. Les capes l'envolen. Com si s'adherís a una tradició primitiva feta de fons tel·lúrics examinats i cantats amb l'amor de l'ofici i, per si de cas, amb l'humor d'ofici. Amb trempera i amb ritme. Amb febre individual i l'actitud col·lectiva del *rocanrol*, per escriure-ho i sentir-ho com ell, d'un sol bloc, d'un sol impuls. *Via-Crucis del Rocanrol* és un dels seus grans temes retrat al costat d'altres com *Le Soir Du Grand Soir* o *Under my Thumb*. Les versions i els homenatges són la marca de la casa. En els seus

temes hi ha una mena de melangia que ens condueix a les festes d'envelat i de plaça o ens situa enmig de nits de cinema a la fresca. Com quan en *Love Theme From Ben-Hur* passa Miklos Rosza pel túrmix d'una memòria d'infant dels anys cinquanta-seixanta. O quan en *Russian Roulette* tot creix en una mostra esplendorosa dels seus *crescendi* melòdics i rítmics, gràcies a amanir el *crescendo* de les repeticions amb mil detalls acústics provinents de fonts de tota mena (palletes retallades, globus i vés a saber) i emplenar d'aires de fira i de festa major els sons d'aquell vell grup dels vuitanta, The Lords of the New Church. És delicat, sensible, alegre i vital. Sempre és la més bella melodia que sorgeix del soroll: la vella melodia de la memòria més estimada. Al capdavant, d'adults ja no sentim mai cap música de forma innocent. Les notes són magdalenes proustianes. Ho aprofita Comelade, quan davant del caos contemporani, davant de l'experimentació situada en l'extrem, adopta la diferència d'escollir la font més clara, el guiatge de ressons amb memòria emotiva ancorada en els vells ecos de la tradició. Per això recorre alegrement a tècniques de robatori, tal com diu ell, o d'apropiació creativa i "re-creació" de fonts a fons, que en podríem dir nosaltres. Que això és molt postmodern? Treu, home, res de res! S'emprenya i tot. Res de postmodernisme ni de minimalisme, tot i el bé que despulla el so per presentar-nos-el net i polit, vitalment nu. No hi ha cap mena d'avantguardisme *avant la lettre*. Ell no és de demà: és molt d'avui per tant com té d'ahir i de sempre, convençut com està que hi ha una forma de ser catalana que s'ha situat espontàniament en l'avantguarda des de les arrels, que ha estat universal des de la individualitat arrelada.

Ell s'ha convertit en un músic de culte per l'adscripció no pretesa entre els grans folls catalans del que en podríem dir, amb una fórmula coneguda, el "mètode paranoicocrític", és a dir, la imaginació lliure basada en l'anàlisi crítica i el rigor professional, quan el *connaisseur* desbrossa el camí a l'*amateur*, en el millor sentit del mot, i li facilita plànols per a les passions més desordenades. Però Comelade només és experimental per la manera com s'enrola amb curiositat a aprendre durant els processos de treball (amb col·laboracions com la que va establir en escena amb l'actor Sergi López), però mai pels resultats, que sempre són seductors per a públics amplis i intergeneracionals, adoptat tant per gent de la generació de Cesc Gelabert, Max o Casasses com també pels més joves de l'orquestra CaboSanRoque. Amb la Bel Canto Orquestra, una formació heterogènia que va fundar el 1983 fent conya amb el concepte de big band nord-americana, ha recreat tot això sense cant i podríem dir que sense pròpiament orquestra, ja que el grup ha estat molt canviant. Comelade és la peça que falta en aquell puzle singular de la seva *Enciclopèdia logicofobista de la música catalana*. Dansa, teatre? Tota la seva música du a ballar, totes les seves notes són representació expressiva, rebutjat el virtuosisme. Ha treballat amb Bob Wilson, amb Joan Ollé, amb Cesc Gelabert. Va ser Premi Ciutat de Barcelona de dansa, precisament, junt amb Cesc Gelabert i Lydia Azzopardi, per *Psitt-Psitt* (2005), una peça en què jugava a recrear Satie i que evoca els mateixos sons de circ i de *music-hall* que el coreògraf també enyora. Gràcies a la música és una de les obres més potents de la dansa de Gelabert dels últims anys. I tres quarts del mateix pel que fa a *Zumzum-ka* (1998), igualment per a Gelabert, junt amb l'artista plàstic Frederic Amat. D'aquella trobada, hi ha una foto en blanc i negre molt reveladora. La càmera d'Amat hi sobreposa accidentalment el fons de realitat natural que sempre conté Comelade. La foguerada, l'esclat viu de llum, que ha representat en el nostre panorama sense saber llegir ni escriure música. Ple creador en dansa. Magmàtic, prolífic, fertíllissim. A còpia de còpies, originalíssim. Superlatiu. ♦

Literatura sonora

PER DAVID PUERTAS ESTEVE

IL·LUSTRACIÓ: LAURA BORRÀS

Ja fa tres anys que estic reclòs al sanatori mental del Dr. Richarz, però continuo sense entendre per què em van tancar aquí. Ningú no va prendre mal i, a més, van estar a punt de donar-me un premi. Però als músics no és fàcil entendre'ns. Sóc la demostració vivent que entre el geni i el boig només hi ha mig to de distància.

El judici va ser ràpid. El jutge, el fiscal i el meu advocat es van posar d'acord sense massa discussió: calia tancar-me, aïllar-me de la societat, però com a malalt i no pas com a delinqüent. Les mares de les nenes volien penjar-me dalt d'un pal ben alt al mig de la plaça, però per sort això ja no es porta. Els van explicar que les seves filles no havien patit gens i que, a més, s'ho havien passat molt bé. Cap ni una de les nenes no va declarar en contra meu: deien que jo era un senyor simpàtic que només les feia cantar. Que el dia del concurs em van trobar una mica estrany, però res més. I que, al final, quan va passar el que va passar, elles s'ho van prendre rient. Així que no hi havia queixa per part de les noietes cantaires. Millor. Fora patiments i fora traumes infantils.

Però les mares... Les mares ja va ser una altra cosa: volien linxar-me en tota regla. Van acusar-me de pervers, torturador, manipulador, segrestador i potencial assassí. Poca cosa! Jo vaig haver de defensar-me i els ho vaig explicar del dret i del revés, però no em van entendre. Primer vaig haver de fugir camés ajudeu-me i després, quan la policia va

venir a casa a buscar-me, ja hi havia al carrer un piquet de mares reclamant venjança.

El dia del judici vaig començar la meua defensa amb els precedents històrics que la literatura havia fixat en llibres de gran valor artístic. El primer d'aquests referents literaris va ser escrit cap a l'any 1890 ni més ni menys que per Jules Verne. El gran autor francès –un gran visionari que va signar llibres com *Viatge al centre de la Terra*, *La volta al món en 80 dies* i tants d'altres– ja va intuir que era possible fer-ho. Ell, que va ser el primer a situar –literàriament– un home a la Lluna, ja va preveure que sí que era possible fer el que jo vaig dur a la pràctica. I ho va deixar escrit en un petit conte de Nadal titulat *El senyor Re sostingut i la senyoreta Mi bemoll*. El conte no es va publicar en vida de l'autor, segurament per l'escàndol que hauria provocat, però sí que va sortir a la llum l'any 1910. Verne ja feia cinc anys que era mort. Però allà va quedar escrit: l'orgue humà era possible. L'instrument perfecte, el Greal de la música, la virginitat de la veu blanca sota el control del teclat.

El que definitivament em va empenyer a posar en pràctica la idea va ser que la línia d'investigació misticossonora encetada per Jules Verne ha tornat a aparèixer recentment. En aquest cas, qui planteja de nou l'experiment musical és un autor actual que ha rebut premis a tort i a dret, un intel·lectual italià de renom internacional: Alessandro Baricco. En la seva novel·la *Terres de vidre* apareix



un personatge anomenat Pekish que crea un humanòfon, un orgue de veus humanes com el que havia ideat Jules Verne: genial! La meua argumentació va ser clara: si la idea ha aparegut en la literatura (com a mínim dues vegades) és perquè, realment, és una idea que volta pel cap de les ments més lúcides i només calia dur-la a la pràctica.

Vaig presentar-me al Concurs d'Instruments d'Endenich. Cada any s'hi presenten instruments nous ben diversos, però poques vegades sorprenen de veritat: una tuba amb injecció de vent, un violí de vuit cordes, una flauta de vint forats... El meu instrument havia de ser el millor que s'hagués vist mai: l'orgue humà format per les nenes de la Coral Infantil de Bonn. Cada nena canta una sola nota, cada nena la seva nota. Tancades dintre el secret de l'orgue, canten quan un llumet s'encén davant seu. Jo acciono les tecles que encenen i apaguen aquests llumets: elles només han de cantar la seva nota quan s'encén el llum i deixar de cantar-la quan s'apaga. És l'instrument perfecte. L'orgue de veus blanques. El blancòfon.

Vaig estar dos mesos preparant la presentació en el més absolut secret. Les nenes em van

fer costat i no van explicar res als seus pares. Però la cosa no va sortir bé. En començar la presentació de l'instrument, a una nena li va agafar pipí. Va voler sortir del secret, però estava tancat. Va provocar força enrenou i algunes nenes van moure's de lloc. Jo vaig començar a tocar el teclat, però en lloc de notes blanques i pures només sorgien esgarips, riures i comentaris grollers. Les parets van començar a desmuntar-se, les nenes vinga a riure i alguns cables dels llums es van deixar anar, tot provocant diversos curtcircuits. La paret del darrere va caure del tot, les nenes van sortir corrent cap a totes bandes, els llums s'encenien i apagaven a discreció, el públic aplaudia enfervorit pel terrabastall que provocava el meu blancòfon... i les mares van començar a perseguir-me cridant: "Assassí! Assassí!" Ja fa tres anys que estic reclòs al sanatori mental del Dr. Richarz, però continuo sense entendre per què em van tancar aquí.



Maurizio Pollini Chopin. 24 Préludes

Nocturnes, Mazurkas, Scherzo.
Deutsche Grammophon. 2012

L'impacte que va suposar l'aparició de Maurizio Pollini a la RAI coincidint amb la publicació del seu darrer disc amb els 24 *Preludis* de Chopin, va convertir el seu CD en un èxit de vendes que es va situar en 12a posició global en les llistes de pop, per davant d'estrelles mundials d'aquest gènere com Radiohead, Bob Dylan, Adele i Mark Knopfler. I no és que Pollini presentés un CD amb versions "pop" de les grans obres del músic polonès Frédéric Chopin, sinó que la seva aparició en el popular programa *Che tempo che fa* de la televisió italiana va permetre al veterà pianista exposar les seves reflexions sobre el compositor romàntic, que van causar un gran impacte en l'audiència, tot promovent la compra del dit volum.

La reflexió a què ens convida aquest fenomen és que el més important perquè un producte artístic interressi al públic és que el missatge sigui genuí, innovador, renovador i valuós. I Pollini, als seus llargs 71 anys, ofereix això en la seva nova versió d'aquestes grans pàgines per a piano que l'han acompanyat des que va guanyar el Concurs Chopin de Varsòvia el 1960. Si hi ha quelcom que es traspuja al llarg del volum és la frescor amb què Pollini interpreta les obres de Chopin. Una frescor que va lligada a una energia, un vigor molt juvenil, però alhora amb la densitat pròpia de la maduresa. És francament encisador i commovedor sentir el seu passejar per cadascun dels 24 *Preludis* de Chopin, que sembla que se succeeixin l'un darrere l'altre sense solució de continuïtat, i en els quals un és convidat a respirar amb el pianista, sentir l'acceleració del cor i reposar alternativament en moments tan aparentment recurrents com el *Preludi en Re bemoll major* –també conegut amb el banal sobrenom de "la Gota d'Aigua"– al qual Pollini atorga una esfereïdora profunditat que penetra literalment la pell de l'oient. Perquè els missatges, quan són autèntics, no queden afectats mai pel pas del temps, aquest volum esdevé absolutament imprescindible. **PER MERCEDES CONDE PONS**



Garreta & Toldrà Concert per a violí. Suite en Mi

Orquestra Simfònica de Barcelona i
Nacional de Catalunya. Santiago Juan,
violí. Director: Jaime Martín.
Tritó. 2012

La pregunta "per què" tan *futbolera*ment viva ara, de fet és tan antiga com la humanitat i usada amb incontinència des de les tentines del parlar infantil. Ara se'n fa avinent en l'escolta, tan poc usual i no gens possible, de dues composicions com les que s'indiquen al títol. Un "per què?", o uns, que es refereixen a la qüestió de com s'ha d'entendre que aquestes obres, tan genuïnament belles i riques, restin insistentment amagades del gaudi normalitzat dels nostres –i no sols nostres– afeccionats, i oblidades dels nostres –i no sols nostres– programadors, com si estiguessin atacades per virus malignes i perillosament contagiosos. L'absurd de la impossible resposta racional i sensible deixa el tema en uns dramàtics punts suspensius.

Encara que distants només sis anys en les estrenes respectives, mentre que l'obra de Garreta (any 1925, a les envistes de la seva mort) va ser la darrera orquestral, la de Toldrà (any 1919, als 24 d'edat), va ser la primera de gran format.

El *Concert per a violí* de Garreta és una excel·lent, una magnífica composició, de tall classicitzant, per tant no és estèticament trencadora, però té un gruix espès de música autèntica, amb un tractament del virtuosisme solista de gran ofici. La *Suite en Mi* de Toldrà és una obra ambiciosa, d'una maduresa constructiva insòlita i d'una riquesa d'idees notable. Ja hi apareix la que serà constant toldrània, la lluminositat mediterrània, i també un deix nacionalista català molt especial i molt propi del compositor.

Les versions tenen la qualitat de traduir i entendre bé el tarannà essencial de les composicions sense més, però cal fer esment del superlatiu treball del violinista Santiago Juan en el concert de Garreta. **PER JAUME COMELLAS**



Enric Granados Tonadillas i Amatorias

Conxita Badia, soprano.
Alícia de Larrocha, piano.
Remasterització de l'original de 1963.
La Mà de Guido. 2012

Per a aquells que sabien del tot cert que Conxita Badia sí que existeix, abans fins i tot de veure el documental que amb tant d'èxit ha recuperat per a la memòria col·lectiva el personatge de la insigne cantant catalana, era considerat gairebé objecte de col·leccionista l'enregistrament que la cantant i la pianista barcelonina Alícia de Larrocha van fer l'any 1963 de les *Tonadillas* i les *Canciones amatorias* d'Enric Granados.

La Mà de Guido ha tingut el gran encert de recuperar per al públic –i amb una impecable netedat de so– un enregistrament que contribueix a la recuperació no només d'unes intèrprets fonamentals per a la memòria artística del segle XX a Catalunya, sinó també d'un mestratge que és important no perdre, perquè és la base d'una escola catalana d'interpretació que té seguidors tant en la vessant pianística com en la vocal.

Podríem dir que Conxita Badia va ser mestra del "dir cantant" del segle XX –recuperant la bella expressió dels inicis de l'òpera en què s'anomenava *recitar cantando* de la impostació i declamació dels primigenis cantants d'òpera– i no ens n'equivocaríem gaire, ja que en aquest enregistrament i malgrat la seva edat avançada –66 anys– encara hi apareix immaculat el dir precís i, sobretot, el *gracejo* que les *Tonadillas* de Granados demanen, a mig camí entre la coqueteria i el *desparpajo* espanyol. Alícia de Larrocha és la millor acompanyant en un repertori en què és indiscutible el seu coneixement de l'estil i el pes del piano en diàleg amb la cantant. Un *must* dels nostàlgics i, alhora, de les generacions presents en l'art del cant. **PER M. C. P.**



Frederic Mompou Integral de l'obra per a piano

Adolf Pla, piano.
4 CD. La Mà de Guido. 2012

Discos novetats

Obra magna d'Adolf Pla es pot considerar la recent edició de la integral de l'obra per a piano de Frederic Mompou, molt ben enregistrada i editada pel segell La Mà de Guido. Un altre registre útil i imprescindible que la discogràfica suma al seu catàleg, darrerament amb novetats d'interès considerable.

El pianista català Adolf Pla ha enregistrat l'obra completa per a piano de Mompou en diverses fases, al llarg dels anys 2002, 2008, 2011 i 2012, a l'Auditori Enric Granados de Lleida i l'Auditori Can Roig i Torres de Santa Coloma de Gramenet. A aquesta tasca, cal afegir-hi la recent edició del llibre sobre Frederic Mompou, *L'etern recomençar*, també editat per La Mà de Guido i amb el mateix pianista com a autor. Probablement és adequat seguir la música de Mompou a través també del pensament de Mompou, vist per Pla, que es tradueix doblement en música i text. Sobretot, tenint en compte que l'edició discogràfica de 4 cedés no conté cap llibret introductori, sinó la informació mínima de les obres interpretades.

Els quatre cedés classifiquen l'obra pianística de Mompou de la manera següent. Un primer volum que inclou *Pessebres*, *Scènes d'enfants*, *Suburbis*, *Charmes*, *Tres variacions* i *Dialogues*, inclou les obres que el compositor va escriure entre el 1914 i el 1923. El segon volum inclou *Cançons i danses* (1921-1978) i *Ballet* (1949), mentre que el tercer volum ofereix els *Preludis* (compostos entre el 1927 i el 1960). El darrer volum recull *Impressions íntimes* (1911-1914) i *Música callada* (1951).

Podria semblar –a primera vista– que la classificació respon a una diferenciació temàtica o, fins i tot d'estil; si més no sí que es pot extrapol·lar una certa voluntat de mostrar diverses facetes d'un compositor que, malgrat tot, creu solament que “*L'art és un retorn a allò primitiu. No, no és un retorn, és recomençar. Recomençar amb tot el que ja sabem*”. És a dir, una expressió personal d'una acumulació d'experiències que troba per mitjà de l'art la via de retorn a l'essència. Així doncs, *Impressions íntimes* i *Música callada* tindrien molt en comú i, tot i això, quaranta anys marquen un espai de maduresa i reflexió que és impossible ignorar en el cas de la segona. Adolf Pla realitza un treball miniaturista i de profund respecte envers l'obra de Frederic Mompou. I el resultat parla per si sol, a través de la música –callada– de Mompou. **PER M. C. P.**

NOVETAT LLIBRE-DISC



ERASME DE ROTTERDAM *Elogi de la Follia*



Recitants en català: Silvia Bel, Josep Maria Pou, Jordi Boixaderas
Recitantes en español: Silvia Bel, Francisco Rojas, Jesús Fuente

LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA
HESPÈRION XXI
JORDI SAVALL

AVSA9895 - 6 CD's - 668 pàgines

Els CD's 1, 2 i 3 combinats amb música i texts recitats en català i castellà es podran descarregar utilitzant el codi personal que s'inclou a l'interior del llibre-disc des del web oficial d'Alia Vox

NOVETAT DVD

J.S. BACH MISSA EN SI MENOR BWV 232



C. Scheen · Y. Arias · P. Bertin
M. Sakurada · S. Macleod

LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA
LE CONCERT DES NATIONS
JORDI SAVALL

AVDVD9896 - 1 DVD + 1 Bonus DVD + 2 SACD

Richard Strauss

Elektra



Jeanne-Michèle Charbonnet, Angela Denoke, Dame Felicity Palmer, Matthias Goerne. London Symphony Orchestra.
Director: Valeri Gergiev.
LSD. 2012

La producció discogràfica, que viu moments d'incertesa enllà del context de crisi econòmica generalitzada, alguna vegada sorprèn amb propostes insòlites. És el cas d'aquest doble CD que té com a atot especialment interessant haver-se enregistrat en directe, al Barbican Centre de Londres, en dos concerts i un assaig general. Això suposa un context d'autenticitat al marge dels productes sobreravisats d'estudi.

Elektra és l'òpera formalment més avançada de Richard Strauss, en la qual va portar la tonalitat als seus límits i fins i tot va festejar amb la atonalitat. El compositor bavarès, tanmateix, no va insistir en aquesta línia i per això no es va inserir en el corrent d'experimentació avantguardista que s'estava congriant als anys –principis del segle XX– en què va estrenar-se aquesta òpera. La potència freudiana de l'argument imposa uns personatges turmentats i una orquestració tensa i convulsa per donar forma a un tot d'una rotunditat abrupta, en què el lirisme, entès convencionalment, resta gairebé absent.

L'equip artístic és de primeríssim nivell, encara que la protagonista, Jeanne-Michèle Charbonnet, l'omnipresent Elektra, acusa una certa manca de cos en la seva veu, encara que, tot amb tot, la seva interpretació és magnífica. I ho és especialment la de la veterana mezzosoprano anglesa Felicity Palmer, una Klitemnestra extraordinària, fent companyia a cantants del relleu d'Angela Denoke (Kryotemis), i un poc vívid Matthias Goerne (Orest). Brillant i poderosa la London Symphony amb la direcció de Valeri Gergiev, punyent constructor de l'atmosfera torturada que presideix aquesta òpera imponent. **PER J. C.**



G. F. Händel

Saul

Sarah Connolly. Robert Murray. Elizabeth Atherton, Joëlle Harvey. The Sixteen.
Director: Harry Christophers.
Coro. 3 CD. 2012

Harry Christophers, que ja tenia signada en aquest mateix segell una de les millors versions amb criteris històrics d'*El Messies*, rebla el clau i s'acredita com un dels millors directors händelians dels nostres dies amb aquest *Saul*, un dels grans oratoris bíblics de l'autor. Estrenat el 1738 i basat en el *Primer Llibre de Samuel*, l'oratori disposa d'un text de Charles Jennens que resol amb prou vigor dramàtic la complexa relació entre Saül, David i Jonathan.

Christophers fonamenta la solidesa de l'enregistrament en l'alta solvència, tant en la part coral com en la instrumental, del grup que lidera de fa molts anys, The Sixteen, i embelleix el resultat final amb l'alt rendiment de l'equip de solistes que convoca. Hi destaca, en el paper de Saül, el baríton Christopher Purves, amb qui Christophers ja comptà en el celebrat enregistrament d'*El Messies*. La mezzosoprano Sarah Connolly resol admirablement les parts corresponents a David i el tenor Robert Murray se'n surt prou bé en el paper de Jonathan. Les sopranos Elizabeth Atherton i Joëlle Harvey s'encarreguen de les exigents parts de Merab i Michal i diversos cantants del cor assumeixen a molt alt nivell els personatges menors. **PER XAVIER PUJOL**



Bedrich Smetana

La núvia venuda

Dana Buresová. Tomáš Juhás. Jozef Benci. Alés Voráček. Gustáv Beláček.
BBC Symphony Orchestra. Director: Jirí Belohlávek. **Harmonia Mundi. 2012**

Tal com succeeix amb les òperes *Rusalka* (Dvořák) o *Jenůfa* (Janáček), *La núvia venuda* de Bedrich Smetana esdevé una obra que traspasa la seva dimensió musical per convertir-se en un dels pilars del patrimoni musical de la música nacionalista. Tant els dos compositors bohemis (Dvořák i Smetana) com Janáček (nascut a Moràvia) van impimir en aquestes obres mestres un segell musical que requereix veritables especialistes per interpretar-les. Versions històriques en alemany com les que ens va llegar Pilar Lorengar i Wunderlich sota direcció de Kempe o la que enregistraren Teresa Stratas i Rene Kollo, tenen una meravellosa dimensió musical que podien, però, deixar escapar tota la puresa i força que posseeix aquesta versió i altres enregistraments ja efectuats en l'idioma original. Cantants especialitzats en aquest repertori, de formació vinculada a l'òrbita de Praga, esdevenen protagonistes d'aquesta gravació que ens fa reviure aquesta música estrenada l'any 1866, l'any en què el compositor va ser nomenat director de l'Òpera Nacional.

Smetana, considerat el pare de la música nacionalista txeca, va compondre aquesta òpera còmica basada argumentalment en un equívoc amorós i que posseeix una musicalitat fresca, amb pinzellades folklòriques, amb ritmes com la furianta, de gran atractiu i amb una refinada dolçor lírica. Veus com les de la soprano Buresová (Marenka) –enlluernadora pel seu color en el centre vocal, ampli i bellíssim–, Tomáš Juhás (Jeník) –segur en la realització dels passatges reservats al registre agut de la tessitura–, Jozef Benci (Kecal) –un baix que posseeix una veu que flueix amb naturalitat per tota la seva tessitura– o l'eficient treball del tenor Alés Voráček (Vasek), són, pel seu color i textura, idònies per recrear una música que a més coneixen a bastament. Bellíssima interpretació vocal acompanyada per una BBC Symphony eficient i colorista sota la direcció de Jirí Belohlávek que ens transmet tot l'espectre de la paleta de colors que emana d'una música meravellosa i captivadora. **PER LLUÍS TRULÉN**



Martha Argerich Lugano Concertos

Beethoven, Poulenc, Mozart, Schumann,
Prokófiev, Liszt, Bartók, Schubert,
Brahms, Stravinsky i Milhaud.
Deutsche Grammophon (4 CD). 2012

Discos novetats

Era l'any 2002 quan la pianista Martha Argerich iniciava el Projecte Argerich del Festival de Lugano, que cada mes de juny se celebra en aquesta localitat suïssa. Sota direcció de Carlo Piccardi, la idea rau a convidar en cada festival una cinquantena d'artistes per oferir una sèrie de concerts que tenen com a finalitat assolir l'originalitat dels programes, amb obres de repertori combinades amb estrenes o pàgines que no són ofertes amb assiduitat. En aquesta edició especial que de manera limitada acaba d'editar Deutsche Grammophon, es poden escoltar nou concerts de piano acompanyats per obres per a cor i piano o de música de cambra, que sempre tenen Martha Argerich com a protagonista. Amb la participació de l'Orchestra della Svizzera Italiana i del Coro della Radiotelevisione Svizzera, l'àlbum recull enregistraments procedents del directe realitzats entre les temporades 2004 i 2010, en el qual destaquen la presència d'una vintena d'intèrprets –la majoria pianistes– o directors, de la categoria de Charles Dutoit, Aleksandr Rabinóvitx, Paul Gulda...

Els incondicionals de l'estil de Martha Argerich trobaran aquí tot allò que sempre cerquen de la cèlebre pianista argentina. No hi manca el *Concert per a piano* de Schumann, amb aquella interpretació apassionada i alhora poètica que han convertit la pianista argentina en una de les seves interlocutores per antonomàsia. Tota la fortalesa i vitalitat, la tècnica desbordant i les sonoritats quasi mecanitzades, assoleixen en les concerts de Bartók i Prokófiev seleccionats una prodigiosa execució a les seves mans. I quan aprofundeix en el llenguatge clàssic, una misteriosa tendresa –que sembla heretada de Frederich Gulda– transforma les interpretacions dels dos primers concerts per a piano de Beethoven així com la seva versió del *Concert per a tres pianos*, “*Lodron*” de Mozart (juntament amb Paul i Rico Goulda), en un deliciós viatge a l'elegància i frescor de la música del Classicisme. Per la seva originalitat, fortaleza, vitalitat, energia, contrast, segell personal, les versions d'Argerich defugen allò estrictament pausat. Argerich sempre aporta riquesa i quelcom més a una versió. No n'és una mera intèrpret, sinó que recrea amb un talent extraordinari la música que passa per les seves mans, tot convertint-la en quelcom nou i vital. Escoltar-la en el deliciós *Andante i cinc variacions* de Mozart o en el *Divertiment a l'hongaresa* de Schubert, resulta exquisit; gaudir de la força interior que atorga a la suite per a dos pianos *Scaramouche* de Milhaud que interpreta amb Karin Merle, ens presenta un ventall de sonoritats multicolors admirables. La seva passió romàntica, exemplificada amb la contundent versió del *Concert per a piano núm. 1* de Liszt i amb les delicioses *Cançons d'amor* de Brahms, per a cor i piano a quatre mans que interpreta al costat de Gabriela Montero i el Cor de la Radiotelevisió Suïssa, ens mostra aquell plaer que Argerich sempre ha transmès quan afronta el repertori del XIX. Una monumental versió de *Les noces* d'Stravinsky, obra per a cor, solistes vocals, percussió i quatre pianos, completa la sèrie d'obres recollides dins aquesta col·lecció. **PER LL. T.**

Concerts Familiars al Palau
2012-2013



A partir
de 6 anys

NOVETAT

28 d'abril de 2013

11 h i 12.30 h · Petit Palau · 11 €

Kantikipugui al Palau

Amb el Cor de Cambra
del Palau de la Música Catalana

Informació i venda d'entrades:

Taquilles del Palau de la Música

Tel.: 902 442 882 · www.palaumusica.cat



PALAU
DE LA
MÚSICA
ORFEO
CATALÀ



Marc Timón

Intimitats

Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona.
Director: Diego Martín Etxebarria.
Discmedi. 2012

La portada de l'àlbum recopilatori de sardanes de Marc Timón s'allunya deliberadament de qualsevol referència coblística. En comptes de la imatge d'una tenora, d'una ballada, d'una marina o d'un paisatge mediterrani, a la portada (en blanc i negre), els integrants de la Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona apareixen en una avinguda de Nova York, en un gest que –tot i que el disc es tituli *Intimitats*– és tota una reivindicació de cosmopolitisme. Un cosmopolitisme que aquest compositor de poc més de trenta anys i primer tible de la formació barcelonina (vegeu-hi l'entrevista a l'RMC, número 330) entén almenys en dos sentits. D'una banda, en el sentit que la cobla –com a conjunt cambrístic de sonoritat única– és exportable al món sencer i té un potencial que va molt més enllà de la sardana. De l'altra, en el sentit que les músiques que es fan arreu del món amb les estètiques més diverses poden introduir-se en el terreny (per a alguns, vedat) de la música per a cobla.

Aquest doble CD no deixa cap dubte d'això últim, ja que algunes de les 25 sardanes enregistrades presenten referències i sonoritats habitualment assimilades al món del funky, del pop o de la música per a pel·lícules. Però això no converteix les obres en extravagants, sinó que permet evidenciar tant les possibilitats expressives de la cobla, com gaudir de la inventiva melòdica, l'afabilitat lírica, el colorisme harmònic i el talent orquestrador de Marc Timón. Per fer-ho possible, hi contribueix una Cobla Sant Jordi en estat de gràcia, sota l'eficient batuta del jove director basc Diego Martín Etxebarria. Abans de cada sardana, el CD incorpora un tall de veu on algú explica algun detall de la música que sonarà: un fet insòlit però simpàtic que ajuda a descobrir –més enllà de les notes– les cosmopolites intimitats de Marc Timón. **PER JOSEP BARCONS**



Grigory Sokolov

Complete Recordings

Obres de Bach, Beethoven, Schubert,
Brahms, Chopin, Prokófiev,
Rakhmàninov i Scriabin.
Naïve. 2011

Grigory Sokolov és un dels pianistes imprescindibles del panorama musical actual. Des de fa uns anys tenim la sort de poder-ne gaudir assíduament als nostres auditoris, on de cada concert en fa un esdeveniment. El proper serà el 10 de maig al Palau de la Música Catalana. I per anar fent boca, què hi pot haver millor que les gravacions completes que va fer per a Naïve entre els anys 1982 i 2001? Això és el que ens ofereix el cofre que el segell francès va publicar el 2011, al qual es troben a faltar quatre línies explicant el com, el quan i el per què dels enregistraments. A part d'això, ja us podeu imaginar: deu discos amb més de nou hores de plaer inesgotable, en els quals podem seguir Sokolov per una gran part del repertori que ha cultivat aquests anys. El meravellós *L'art de la fuga* de Bach del 1982, d'una magnífica netedat de toc i claredat de veus, encara que no arribi a la subtilitat en el fraseig que li podem sentir actualment. Les *Sonates núm. 18 i núm. 21* de Franz Schubert, del 1992, en les quals Sokolov ja va trobant aquesta subtilitat i ens transmet d'una manera plena el contingut ambigu i a estones contradictori de les obres. La música de Chopin, els *Preludis op. 28* del 1990 i els *Estudis op. 25* del 1995, que ens permeten descobrir la seva precisa tècnica i una capacitat impressionant per diferenciar veus, amb la qual ens obre un món format per plans sonors i ressonàncies. De Johannes Brahms, les *Balades op. 10* del 1992 i la monumental *Sonata núm. 3, op. 5* del 1993, en les quals Sokolov fa gala de tota la densitat i a estones potència del seu so en les estructures d'acords que proposa Brahms, però sense passar per alt les necessitats melòdiques d'ambdues composicions. L'habilitat amb què recorre l'any 2000 les trenta-dues lectures que Beethoven proposa d'un vals de Diabelli. I música de la seva terra natal: la paleta de colors de la *Sonata núm. 3, op. 23* d'Aleksandr Scriabin i la delicadesa i el balanç de veus del *Preludi núm. 4, op. 23* de Rakhmàninov. Un pianista imprescindible. **PER MIQUEL GENÉ**



Manuel Blasco de Nebra

Obra completa per a piano. Vol.3

Pedro Piquero, piano
rCM0240 DDD
Columna Música

Amb aquest tercer volum, el pianista Pedro Piquero (Sevilla, 1976) culmina el primer enregistrament de l'obra per a piano del compositor també sevillà Manuel Blasco de Nebra. Un total de vint-i-quatre *Sonates* i tres "pastoreles" configuren aquesta integral d'un dels compositors estilísticament més sorprenents del panorama musical espanyol. Aquest tercer cedé inclou sis *Sonates* bipartides i dues d'un sol moviment, i en aquests s'aprecia l'obra d'un compositor que en la plenitud del segle XVIII sembla defugir un estil netament galant, malgrat poder tenir certes similituds amb l'obra de Haydn i de C. Ph. E. Bach i sentir-se proper a una estètica preromàntica identificada amb l'*Sturm und Drang*. Piquero és un pianista que toca amb gran nitidesa, amb claredat d'articulat, amb gust a l'hora de realitzar els ornaments. Malgrat enregistrar en estudi, va interpretar totes les obres de la integral de memòria i aquest fet repercuteix en una llibertat expressiva evident, que s'adiu plenament amb l'estil de Nebra, però que alhora és fidel als canons musicals de l'autor. Música que defugia l'herència d'Scarlatti o de l'estil del pare Soler, portadora d'un segell personal ple d'originalitat, de bellíssimes línies melòdiques però que malauradament en comptades ocasions pot escoltar-se en sales de concerts. Ara, amb aquesta integral podrem gaudir d'unes obres sorprenents per la seva modernitat i originalitat. **PER LL. T.**



Rodelinda

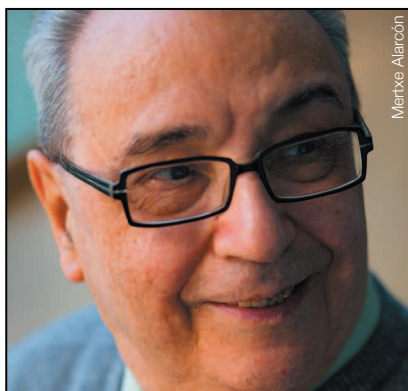
G. F. Händel

R. Fleming, A. Scholl,
J. Kaiser, S. Blythe, I. Davies,
Shenyang. The Metropolitan
Opera Orchestra.

Dir. mus.: H. Bicket. 2
DVD. DECCA. 2012

Les produccions d'òperes en format DVD presentades pel Metropolitan Opera House de Nova York han trobat el seu format ideal a mig camí entre el *late show* i les pel·lícules d'aventures més pròpies del cinema hiperrealista de l'època d'Errol Flynn que no pas les actuals, però això sí, amb l'encant que només el *made in USA* pot transmetre. Des de l'òptica europea és inevitable que resulti una mica xocant veure la soprano Deborah Voigt fent de presentadora –amb taules com les d'Oprah Winfrey– quan s'està més acostumat a veure-la en els rols wagnerians, molt sovint estàtics i solemnes. Com també ens sobten els increïbles plans visuals amb efectes *traveling* que fan de les representacions del Metropolitan Opera House quelcom inconfusible.

Rodelinda és, segurament, una de les òperes més conegudes de Händel, farcida d'àries conegudes sobretot per la seva programació en solitari en recitals de grans cantants, sobretot especialistes en interpretació barroca. Ara bé, la versió que ens ofereix el Metropolitan Opera House no és ben bé una versió amb criteris històrics, tal com ens tenen acostumats els corrents historicistes europeus. Es tracta d'una versió amb grans solistes, que canten en un estil discretament barroc, però sobretot amb molt de respecte per la partitura i per la seva pròpia veu. Són veus generoses, plenes, com les de Renée Fleming, Stephanie Blythe –autèntiques reines del Metropolitan actualment– o Andreas Scholl, contratenor de pes en una lliga cada cop més variada i renyida. Harry Bicket –conegut a Catalunya per la seva excel·lent lectura de *L'incoronazione di Poppea* al Liceu– és especialista a treballar aquest tipus d'òperes amb orquestres modernes, i en aquesta ocasió ho torna a demostrar. La partitura sona fresca, però òbviament l'òpera s'ha d'adaptar a les dimensions d'un teatre com el Met. Tal com diu el mateix director en un moment de l'entrevista que Deborah Voigt li fa entre bastidors: “la música de Händel és la més exposada de totes, perquè sovint només té com a acompanyament el baix continu i cal que els cantants tinguin una tècnica espectacular. És un títol popular perquè al Met l'han cantat sovint grans cantants, com Marilyn Horne i, aquí, hi ha una tradició de grans veus”. Quan el món de l'òpera pateix els estralls de la crisi econòmica, hi ha oasis on aquesta sembla no haver existit mai i on es refugien les “grans veus”, en la tradició més autèntica del gènere. Sempre ens quedarà el Met. **PER M. C. P.**



COL·LECCIÓ PRIVADA

Joan Guinjoan

‘CHANSONS DE TROUBADOURS ET CHANTS
POPULAIRES’ D'YVON LE MARC'HADOUR

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.

Ha estat una setmana agitada per a Joan Guinjoan. L'estrena del seu nou *Concert per a percussió i orquestra* al Palau de la Música li ha fet recuperar aquells nervis propis de l'adolescència. Les pors a enfrontar les seves creacions al públic, la inseguretat prèvia, l'extrema sensibilitat i la soledat del llapis i del paper pautat en blanc configuren la personalitat d'un creador, aquesta temporada compositor resident al Palau de la Música Catalana.

De camí amb cotxe cap a Riudoms, parlem de la seva família i rastregem els seus orígens. La seva és una història de llibre: com a primogènit comença treballant al camp, tímidament anirà iniciant-se en la música fins que decideix renunciar a ser hereu per consagrar-se al piano primer, a la composició més tard. La seva estada a París li reservava moltes feines per subsistir i un treball musical en profunditat.

En el seu imaginari discogràfic hi ha icones com ara Vladimir Horowitz (“el pianista dels pianistes, que excel·lia amb les inoblidables Sonates de Domenico Scarlatti”), Victòria dels Àngels (“la veu més transparent que hagi escoltat mai”), Mario Rossi (“el director que més vaig gaudir a Barcelona”) o Sir Simon Rattle (“sobresurt d'entre els directors moderns”).

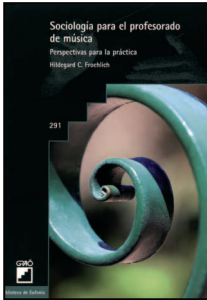
Preguntat sobre el seu registre de capçalera, s'emociona tot parlant d'un disc (avui descatalogat) d'Yvon le Marc'Hadour titulat *Chansons de troubadours et chants populaires*. “Amour de moy” n'és “la” cançó; la melodia que en destaca i que l'ha marcat. Els unia una amistat que va afavorir l'acompanyament del cantant pel mateix Guinjoan a l'espineta. La cançó conté unes harmonies molt avançades per tractar-se d'una melodia medieval. A més de la humanitat, Guinjoan destaca d'Yvon la seva veu solemne, carnosa

i de gran profunditat.

Des de la vessant personal, està resultant un any molt enriquidor. Les converses gairebé diàries m'integren en el seu àmbit domèstic, tot descobrint, a banda del geni, la seva personalitat senzilla i modesta; trets que es reflecteixen en la llum de la seva obra mediterrània i volcànica.



Libres Últimes novetats



Sociología para el profesorado de música. Perspectivas para la práctica. Hildegard C. Froehlich. Editorial Graó, 2011. 187 pàgines

L'aparició en llengua castellana d'un llibre de fort contingut teòric plantejat planerament i amb vistes a ser una eina pràctica és una bona notícia. Si bé les traduccions d'obres estrangeres de referència aquí pateixen històricament un retard considerable, en aquest cas no és així. L'edició original en llengua anglesa és del 2007, de manera que tant els continguts (especialment pel que fa a la incidència de la tecnologia com per la nova composició de l'alumnat i professorat) com les referències són plenament vigents.

La missió del llibre és clara: emprar el pensament sociològic (en el sentit més planer de *conèixer la societat*) per clarificar què, per què, com i a qui ensenyem quan som responsables de l'educació musical. El marc sociològic de partida és completament pràctic, defugint l'obsolet rol de la sociologia de la música de servir per al judici estètic. Estructurant-ho com un manual, Froehlich planteja un seguit de conceptes sociològics clau, com són norma i rol social, socialització i comunitat de pràctica, enfocant-los tant

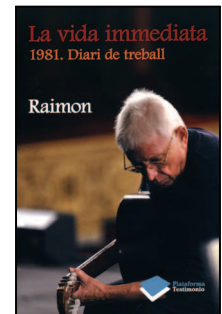
al teixit professional dels educadors musicals com a l'alumnat, i passant llavors a fer un recull sintètic i clarificador de la utilitat musical de les aportacions dels sociòlegs de referència, així com també, i molt encertadament, dels estudis culturals i de l'etnomusicologia. S'hi aborden, doncs, problemes clàssics (com la tensió en els professors de música entre la seva identitat *artística* musical i la docent, o la pertinència d'ubicar el repertori canònic occidental com a principal matèria curricular) des de múltiples perspectives, totes transversals i contrastades. Essent un llibre de síntesi, és una guia pràctica per poder triar quines referències són les adients i, per tant, ampliar-ne l'abast.

És una llàstima que la traducció no sigui del tot brillant (són freqüents les imprecisions terminològiques) i que per a la versió espanyola no s'hagi fet referència a les particularitats de l'entorn local, ja que el model de referència del llibre és el nord-americà. **PER JORDI ALOMAR**

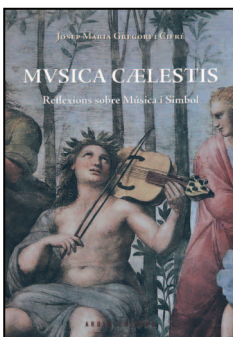
Tal com apunta molt bé el títol, aquest llibre consisteix en la reproducció d'un dietari que Raimon va confeccionar durant l'any que va del 15 de desembre del 1980 al 22 de desembre del 1981. En principi podria ser un any més en la vida del cantant, però no ho va ser per diversos motius; el primer, que en el curs d'aquest període va enregistrar, en 10 vinils, la totalitat de la seva obra fins aleshores. No ho va ser tampoc per altres raons que afectaven més el context que vivia el país que la seva circumstància personal: context que inclou fets com el 23-F amb tot el que va comportar al llarg dels mesos posteriors, la crisi creixent de l'esquerra marxista catalana i estatal, la davallada de consideració de la Nova Cançó per part de les institucions i de les instàncies progressistes en general, i la renúncia de les forces democràtiques espanyoles a fonamentar un règim plenament democràtic i igualitarista.

Pel que fa a la circumstància personal, hi ha tot el món de relacions començant per la seva esposa Analisa, molt protagonista del llibre i continuant amb la "*connexió valenciana*" -Joan Fuster, Andreu Alfaro i Eliseu Climent, sobretot-, i pels lligams també intensos amb amics catalans, com sobretot Espriu i Enric Gispert.

El llibre corria el perill de perdre l'interès en el llarg interregne des que va ser escrit el dietari; perill que s'esvaeix perquè tot el que diu Raimon té una gran vivor. Escrit en forma d'episodis, el gran atot és l'autenticitat, el rigor i la volada intel·lectual de Raimon. A la llinda dels 40 anys d'edat mostra un potencial de lucidesa i de maduresa que fa que la lectura d'aquest llibre deixi una petja reconfortant. Certament, hi ha molt de retrat generacional: però que posseeix un gran interès intergeneracional. **PER JAUME COMELLAS**



La vida inmediata. 1981 Diari de treball. Raimon. Editorial Plataforma. Col. Testimonio. Barcelona, 2012. 382 pàgines



Musica caelestis. Reflexions sobre música i símbol. Josep Maria Gregori. Arola Editors. Tarragona, 2012. 169 pàgines

Josep Maria Gregori és catedràtic de patrimoni musical a la UAB, i les seves contribucions com a cantant en diversos grups de música antiga, com ara La Capella Reial de Catalunya o Exaudi Nos, li han donat un coneixement encara més directe i vivencial del patrimoni i la tradició musical europeus, als quals s'aproxima amb primmirament i suavitat.

Suavitat, es deuen preguntar? Sí: suavitat. Una suavitat que es desprèn tant de la seva prosa pausada i cerimoniosa (que demana una lectura tranquil·la), com de la manera que té d'aproximar-se als temes que tracta al llibre. Un llibre, també, de pàgines físicament suaus, coeditat per Arola Editors i Publicacions de la URV.

El volum es distribueix en nou capítols (fruit, cadascun, d'articles, ponències o comunicacions previs), que s'arranglen en dues parts. A la primera, s'aborden temes d'abast general, com ara la qüestió de "L'harmonia de les esferes", el vincle entre "Música i sacralitat" o el mite sobre "El cant de les sirenes". Temàtiques que, respectivament, donarien per a un llibre sencer i que, en el tractament de Gregori, s'exposen conca-

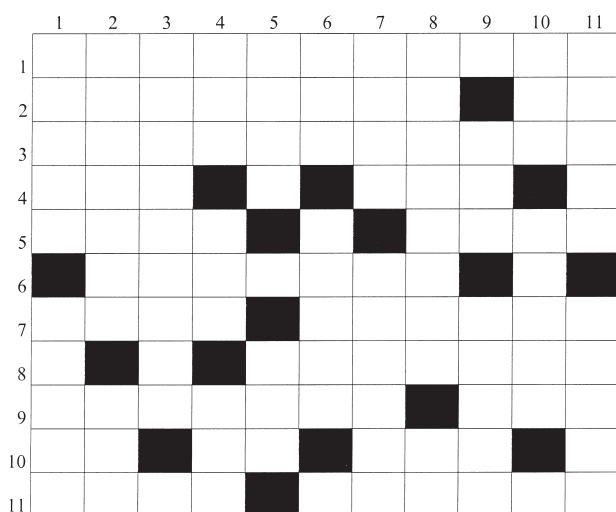
tenant fonts eminentment clàssiques, amb una perspectiva propera a allò litúrgic i eclesial.

A la segona part del llibre, Gregori fa anàlisis musicals que incideixen en qüestions simbòliques, retòriques i numerològiques en obres de Tomás Luis de Victoria, de Joan Pau Pujol, de Claudio Monteverdi i del *Llibre vermell de Montserrat*. La seva mirada sobre els fragments que analitza fa que l'eventual oient d'aquestes obres les pugui gaudir amb més aprofundiment, atent a la dimensió simbòlica que tenen. Una dimensió que, sense descodificar (i la millor virtut del llibre rau en aquesta descodificació), amputa en gran mesura allò que les obres signifiquen.

Tot i l'abundància d'exemples musicals, el cert és que qualsevol lector amb interessos musicals però sense coneixements tècnics pot seguir el text sense problemes. L'erudició acadèmica, la profusió de notes i les citacions en la llengua original de l'edició consultada (no sempre la de la font primària), no obsten perquè l'enfocament humanístic de Gregori permeti que el llibre també sigui atractiu per al lector no especialista. **PER JOSEP BARCONS**

Música encreuada

PER EDUARD V. PATSI



HORITZONTALS

1. Compositor català, del Barroc i de Torroella (nom i cognom).
2. Protagonista de l'òpera, bé que menys mediàtica que la soprano. A mig to de Do.
3. Si ho han fet bé, tant la soprano com la de l'horitzontal 2, ho són al final de l'actuació.
4. El del swing va ser Benny Goodman. La major. Els tres romans que tenen el 5 en ordre ascendent. Serpentó.
5. Detecto les consonants. Mozart, Mendelssohn o Morera. Els instruments de percussió sòlids han perdut el "fons".
6. Sola com una mussola. La major.
7. Primers compassos de l'*Atlàntida* de Falla. Dansa cortesana invasora de sonates i simfonies.
8. Fa major. Una batuta. Protagonista de l'himne nacional de Catalunya.
9. Encara està verd per pujar a l'escenari. Sí francès.
10. No català. Nombre d'espectacles operístics compostos per Toldrà. Si n'hi poses molt al menjar del tenor, cantarà durant tota la funció. La fi del món.
11. Interpretació de la primera nota, si és amb dues efes millor. Trastorn que crea dificultats d'expressió.

VERTICALS

1. Coincidència sonora. Busca el mateix nombre de vibracions.
2. Estrena. Paraula, cantada o no.
3. Soldats que cantaven cap per amunt durant la Guerra Civil. La major.
4. Al final de la llarga llista inacabada. Teatre Líric d'Argenton.
5. Lira despenjada. Cinquanta romans. Solistes Dives i

Narcisistes.

6. En la seva Revolució Cultural, fins i tot cremava violins. Absorbí coneixements del mestre, o llet del pit. A la tarda, a la plaça, cal ballar la sardana catalana.
7. La ciutat nadiua de Toldrà consonànticament. Grup de dues lletres que representa un so.
8. La *Quarta* de Mendelssohn. 440 Hz (o 442, segons com).
9. Una timbala vista des de l'orgue. Dowland, Dittersdorf i Dvořák. Cants del llop.
10. Una part d'en Nielsen. Totes les vocals. Una batura.
11. Terme musical que indica que pots tocar un fragment alternatiu en aquell passatge (cap amunt). Beguda que convida a fer un trinat.

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

<www.sidokus.com>

Sant Martí del Canigó (Pau Casals)

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

SOLUCIONS A LA PÀGINA 74

Catalunya Música Transmissions en directe

Cada mes sorgeix la mateixa pregunta: què es podria destacar de la programació? A vegades és fàcil i s'omple a tota velocitat aquest petit espai amb les propostes musicals més atractives de les transmissions de Catalunya Música previstes; i llestos. Però altres vegades resulta especialment difícil perquè volent-ho destacar tot no s'acabaria mai.

Ja s'ha arribat al bell mig de la temporada radiofònica. La Setmana Santa marca l'equador de la temporada d'hivern i fa de pont cap a l'esperat canvi d'estació, la primavera. Fa un parell d'anys Catalunya Música va participar per primera vegada en el projecte Holy Week Special Day, el dia especial de la música de Setmana Santa de la UER. És una iniciativa molt interessant promoguda per la Unió Europea de Radiodifusió i que forma part de la temporada d'Euroràdio. Diverses ràdios europees interessades a participar en la programació especial d'aquest dia presenten les seves propostes de concert, que han de girar entorn de la temàtica religiosa i de la música de Setmana Santa. Amb totes les aportacions es confecciona una programació especial per a totes les ràdios de la UER que hi estiguin interessades. La programació sempre es fa coincidir amb el Diumenge de Rams. En total s'ofereixen entre vuit i deu propostes de concert en directe o bé en diferit, que poden arribar a un públic potencial de 7 milions d'oients.

Per segona vegada Catalunya Música ha volgut participar activament en la programació d'aquest dia tan especial amb una proposta de primer nivell. Es tracta del concert que es farà el pròxim 11 de març al Palau de la Música Catalana amb un dels cors més prestigiosos del món, el RIAS Kammerchor. La formació berlinesa dirigida pel seu titular, Hans-Christian Rademann, actuarà acompanyada pel conjunt Concerto Köln. Oferiran la integral dels *Motets* de J. S. Bach en el Cicle Coral

Orfeo Català i el 35è Festival de Música Antiga de Barcelona.

El dia especial de la música de Setmana Santa enguany és el 24 de març i Catalunya Música ha seleccionat tres propostes que no us podeu perdre. La primera, a les 11 del matí amb el concert del RIAS Kammerchor i la integral dels *Motets* de Bach des del Palau de la Música Catalana. Els comentaris els farà un veritable especialista en la vida i l'obra del gran mestre de Leipzig, Joan Vives. A un quart de tres de la tarda, connexió en directe amb el Concertgebouw d'Amsterdam per escoltar una obra que malauradament es programa molt poc, un monument a la música coral del segle XX, l'oratori en dues parts *Golgotha* del compositor suís Frank Martin. Escrit just després de la Segona Guerra Mundial, l'obra explica la història dels esdeveniments que van des de l'arribada de Jesús a Jerusalem fins al moment de la crucifixió. És una obra ombrívola i d'una profunditat emocional sense precedents, inspirada en el gravat de Rembrandt *Les tres creus*.

Per acabar, a les vuit del vespre i des de l'església de Sant Simó i Sant Judes de Praga, tindrem ocasió de sentir una petita joia de la música religiosa del Classicisme musical, *Stabat Mater* del compositor bohemí Jan Krutíř Vanhal, més conegut pel seu nom austríac Johann Baptist Vanhal. Instal·lat a Viena pràcticament tota la seva vida, Vanhal va ser un dels simfonistes més importants de la segona meitat del segle XVIII. A finals de la dècada del 1770 Vanhal decideix deixar d'escriure simfonies per a la noblesa i centra els seus esforços cap a un altre tipus de música i de públic. És en aquest període en el qual va compondre l'*Stabat Mater* per a soprano, contralt cor femení i orquestra de cambra, que tindrem ocasió de sentir el Diumenge de Rams per Catalunya Música interpretat per músics de la seva terra.

DIVENDRES, 1 DE MARÇ

Inici: 20.05 h

GRAN AUDITORI DE L'ANTIGA ÒPERA DE FRANKFURT
TEMPORADA 2012-13 ORQUESTRA SIMFÒNICA DE
LA RÀDIO DE FRANKFURT

Ludwig van Beethoven: *Concert per a piano i orquestra núm. 3 en Do menor, op. 37*. Alfredo Casella: *Simfonia núm. 2*. Fazıl Say, piano (artista en residència). Orquestra Simfònica de la Ràdio de Frankfurt. Dir.: Gianandrea Noseda. (93m)

DISSABTE, 2 DE MARÇ

Inici: 18.00 h

ÒPERA METROPOLITANA
DEL LINCOLN CENTER
DE NOVA YORK
TEMPORADA 2012-13 DEL
MET

Richard Wagner: *Parsifal*, òpera en tres actes. Jonas Kaufmann, Katarina Dalayman, René Pape, Peter Mattei, Ievgueni Nikitin i Rúni Brattberg. Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: Daniele Gatti. (280m)



Regina Rechi/Decca

DIUMENGE, 10 DE MARÇ

Inici: 11.00 h

AUDITORI DE BARCELONA
TEMPORADA 2012-13 OBC

Arnold Schönberg: *Friede auf Erden, op. 13*. Ludwig van

Beethoven: *Simfonia núm. 9 en Re menor, "Coral", op. 125*.

Julia Bauer, soprano. Nadine Weissmann, mezzosoprano. Mikhaïl Vekua, tenor. Attila Jun, baix. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Josep Pons. (90m)

DIVENDRES, 15 DE MARÇ

Inici: 21.00 h

TEATRE-AUDITORI DE SANT CUGAT DEL VALLÈS
TEMPORADA 2012-13 AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL

Giuseppe Verdi: *Nabucco*, drama líric en quatre actes. Ventseslav Anastasov, Eugènia Montenegro, Iván García, Josep Fadó, Laura Vila, Marc Pujol, Carles Ortiz i Núria Vilà. Cor Amics de l'Òpera de Sabadell. Orquestra Simfònica del Vallès. Dir.: Rubén Gimeno. (135m)

DIUMENGE, 17 DE MARÇ

Inici: 11.00 h

AUDITORI DE BARCELONA
TEMPORADA 2012-13 OBC

Ludwig van Beethoven: *Simfonia núm. 6 en Fa major, "Pastoral"*. Piotr Ílitx Txaiovski: *Simfonia núm. 2 en Do menor, "Petita Rússia", op. 17*. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Josep Caballé-Domènech. (90m)

DIMECRES, 20 DE MARÇ

Inici: 20.30 h

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
59è CONCURS INTERNACIONAL DE MÚSICA MARIA
CANALS DE BARCELONA

Prova final. Els finalistes escollits pels membres del jurat internacional interpretaran tres concerts del gran repertori simfònic per a piano i orquestra. Orquestra Simfònica del Vallès. Dir.: Rubén Gimeno. (90m)

DIJOURS, 21 DE MARÇ

Inici: 20.00 h

GRAN TEATRE DEL LICEU

TEMPORADA 2012-2013

Giacomo Puccini: **Madama Butterfly**, òpera en tres actes.

Hui He, **Roberto Alagna**, Giovanni Meoni, Jossie Pérez, Vicente Ombuena, Roberto Accurso, Ievgueni Orlov i Claudia Schneider. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: José Miguel Pérez-Sierra. (130m)



Antoni Bojllà

DIVENDRES, 22 DE MARÇ

Inici: 19.30 h

BERWALDHALLÉN D'ESTOCOLM

TEMPORADA 2012-13 ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO SUECA

Sven-David Sandström: **Requiem** (estrena). Elin Rombo, soprano. Olle Persson, baríton. Matthew Rose, baix. Cor de la Ràdio Sueca. Orquestra Simfònica de la Ràdio Sueca. Dir.: Gustaf Sjökvist. (60m)

DISSABTE, 23 DE MARÇ

Inici: 18.00 h

AUDITORI DE BARCELONA

CICLE 2012-13 DE MÚSICA PER A COBLA DE L'AUDITORI 125è aniversari de La Principal de la Bisbal. Obres d'estrena de Francesc Cassú i Marc Timón. Cobla La Principal de la Bisbal. Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona. Francesc Cassú i Tomàs Grau, directors. (90m)

DIUMENGE, 24 DE MARÇ

Inici: 14.15 h

CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM

PROGRAMACIÓ ESPECIAL DIUMENGE DE RAMS.

TEMPORADA 2012-13 EURORÀDIO

Frank Martin: **Golgotha**, oratori en dues parts. Susan Gritton, soprano. Kate Aldrich, mezzosoprano. Yann Beuron, tenor. Laurent Naouri, baríton. Vincent Le Texier, baix. Cor de la Ràdio d'Holanda. Orquestra del Royal Concertgebouw. Dir.: Stéphane Denève. (90m)

DIUMENGE, 24 DE MARÇ

Inici: 20.00 h

ESGLÉSIA DE SANT SIMÓ I SANT JUDES DE PRAGA

PROGRAMACIÓ ESPECIAL DIUMENGE DE RAMS.

TEMPORADA 2012-13 EURORÀDIO

Jan Křitel Vanhal: **Stabat Mater** per a soprano, contralt, cor femení i orquestra de cambra. Solistes per determinar. Orquestra Simfònica de la Ràdio de Praga. Dir.: Vojtech Spurný. (46m)

DIJOURS, 28 DE MARÇ

Inici: 21.00 h

PARANIMF DE LA UNIVERSITAT DE CERVERA

3r FESTIVAL DE PASQUA DE CERVERA

Concert inaugural. "Els *Improperis* de Frederic Mompou". Obres de Salvador Brotons, Narcís Bonet i Frederic Mompou. Antoni Marsol, baríton. Cor Lieder Càmera. Orquestra Simfònica Julià Carbonell de les Terres de Lleida. Dir.: Antoni Ros Marbà. (90m)

DIUMENGE, 7 D'ABRIL

Inici: 11.00 h

AUDITORI DE BARCELONA

TEMPORADA 2012-13 OBC

Anton Bruckner: **Simfonia núm. 8 en Do menor**. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Eiji Oue. (90m)

DIJOURS, 11 D'ABRIL

Inici: 19.30 h

AUDITORI DE LA RÀDIO DANESA DE COPENHAGUEN

TEMPORADA 2012-13 ORQUESTRA SIMFÒNICA NACIONAL DANESA

Edvard Grieg: **Peer Gynt**, música incidental, op. 23. Solistes per determinar. Cor Nacional Danès. Orquestra Simfònica Nacional Danesa. Dir.: Kristjan Järvi. (90m)

DIUMENGE, 14 D'ABRIL

Inici: 11.00 h

AUDITORI DE BARCELONA

TEMPORADA 2012-13 OBC

Giuseppe Verdi: **Missa de Requiem** per a solistes, cor i orquestra. Maria Luigia Borsi, soprano. Ildiko Komlosi, mezzosoprano. Russell Thomas, tenor. Riccardo Zanellato, baix. Cor de Cambra del Palau. Cor del Gran Teatre del Liceu. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Pablo González. (90m)

DIJOURS, 18 D'ABRIL

Inici: 19.30 h

AUDITORI DE LA RÀDIO DANESA DE COPENHAGUEN

TEMPORADA 2012-13 ORQUESTRA SIMFÒNICA NACIONAL DANESA

Dmitri Xostakóvitx: **Simfonia núm. 7 en Do major, "Leningrad"**, op. 60. Orquestra Simfònica Nacional Danesa. Dir.: Iuri Temirkanov. (80m)

DIUMENGE, 21 D'ABRIL

Inici: 11.00 h

AUDITORI DE BARCELONA

TEMPORADA 2012-13 OBC

Leoš Janáček: fragments simfònics de l'òpera **La petita guineu astuta**. Franz Liszt: **Concert per a piano i orquestra núm. 1 en Mi b, S. 124**. Béla Bartók: **El príncep de fusta**, ballet, op. 13. Alice Sara Ott, piano (artista en residència). Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Juanjo Mena. (90m)



DIUMENGE, 28 D'ABRIL

Inici: 11.00 h

AUDITORI DE BARCELONA

TEMPORADA 2012-13 OBC

Bedrich Smetana: **La meva pàtria**, cicle de poemes simfònics. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Jiri Belohlávek. (90m)

Música encreuada **Solucions**

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

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

<www.sidokus.com>

Sant Martí del Canigó (Pau Casals)

RMC Informació

► La «Revista Musical Catalana» ofereix els catàlegs d'autors i matèries dels anys 2006 i 2007 i les cobertes d'aquests anys.

Si hi està interessat/ada a adquirir-les, faci la seva comanda per carta, telèfon o correu electrònic indicant clarament la seva petició i les seves dades (nom del subscriptor/a, adreça completa i telèfon de contacte) i forma de pagament (domiciliació bancària, efectiu o mitjançant factura). La seva comanda serà satisfeta al més aviat possible. Per a qualsevol dubte o aclariment, pot telefonar a les nostres oficines de dilluns a divendres, de 9 a 14 h (Teresa Martínez). Li preguem, si és possible, que retiri la seva

comanda personalment a les nostres oficines. En aquest cas, un cop hagi fet la comanda, li telefonarem perquè pugui passar a recollir-la. Als enviaments per correu s'afegirà la despesa de la trama. També hi ha disponibles els catàlegs d'autors i matèries i les cobertes d'anys anteriors.

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 Orfeo Català, ONCA, Tardes al Palau, Cor de Cambra del Palau, Liceu al Palau, Música Antiga al Palau, Rising Stars, Guitarra al Palau, Intèrprets Catalans, Matinals al Palau i Orgue al Palau de la temporada 2012-13. Cal presentar el darrer rebut de la subscripció.

«Revista Musical Catalana» a la xarxa:

- > www.revistamusical.cat
- > facebook.com/revistamusicalcatalana
- > twitter.com/revistamuscat

Vols subscriure't a la «Revista Musical Catalana»?

Subscripció anual (6 números a l'any)

EDICIÓ EN PAPER Estat espanyol: 20,00 € | Europa: 35,00 € | Resta del món: cal consultar preu

EDICIÓ DIGITAL 10,00 €

EDICIÓ PAPER + DIGITAL Estat espanyol: 25,00 € | Europa: 40,00 € | Resta del món: cal consultar preu

Per a més informació i formalització de la subscripció

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

La música és el veritable llenguatge universal

Pau Casals (1876-1973). Músic i compositor



Cat **M**úsica
Intensament clàssics

CONCERTS AL PALAU DE LA MÚSICA



11 DE MARÇ DE 2013 · 20.30 H
Palau de la Música

RIAS KAMMERCHOR, CONCERTO KÖLN
HANS-CHRISTOPH RADEMANN, director
J. S. Bach: *Motets* (integral)
Preus: 22 a 34 €



9 I 10 D'ABRIL DE 2013 · 20.30 H
Parròquia de Santa Anna

BENJAMIN ALARD, clavecí
J. S. Bach: Integral de música
per a clavecí (I i II)
Preu: 17 €



19 D'ABRIL DE 2013 · 20.30 H
Parròquia de Santa Anna

MÚSICA RESERVATA DE BARCELONA
PETER PHILLIPS, director
Obres de: J.P. Pujol, F. Guerrero i T.L. de Victoria
Preu: 17 €



3 DE MAIG DE 2013 · 20 H
Palau de la Música

JEAN-GUIHEN QUEYRAS, violoncel
J. S. Bach: *Suites per a violoncel*, (integral)
Preus: de 22 a 34 €



15 DE MAIG DE 2013 · 20.30 H
Palau de la Música

JORDI SAVALL, viola de gamba
La viola de gamba a la cort i a l'exili.
Preus: de 22 a 34 €



26 I 27 DE MAIG DE 2013 · 18.00 H I 21.00 H
Petit Palau

COR JOVE DE L'ORFEÓ CATALÀ
"ARS MUSICA" ORQUESTRA BARROCA
ESTEVE NABONA, direcció musical
MARC ROSICH, direcció escènica
H. Purcell: *Dido & Aeneas*
Preu: 28 €



28 DE MAIG DE 2013 · 20.30 H
Palau de la Música

XAVIER SABATA, contratenor
IL POMO D'ORO I RICCARDO MINASI, concertino - director
Händel's Bad Boys. Àries de les òperes
Giulio Cesare, *Faramondo*, *Ottone*,
Amadigi i *Ariodante*.
Preus: 11 a 56 €



3 DE JUNY DE 2013 · 20.30 H
Palau de la Música

IEVGUENI NIKITIN, Holandès
INGELA BRIMBERG, Senta
MIKA KARÈS, Daland · **ERIC CUTLER**, Erik
HÉLÈNE SCHNEIDERMAN, Mary
BERNARD RICHTER, Steuermann
COR DE CAMBRA FILHARMÒNIC D'ESTÒNIA
LES MUSICIENS DU LOUVRE
MARC MINKOWSKI, director
R. Wagner: *L'holandès errant*.
Preus: 28 a 196 €



**INFORMACIÓ
I VENDA**
Taquilles del Palau
de la Música
902 44 28 82
www.palaumusica.cat