NUMERO 333 · 4€ MAIG · JUNY 2013

REVISTA MUSICAL CATALANA

GIOVANNI ANTONINI
Flautista i director a la "barroca"

SOFIA GUBAIDULINA
Música intuïtiva



TEMPORADA 2013-2014

LA RECUPERACIÓ DE LA MÚSICA ANTIGA A CATALUNYA (II)

WWW.REVISTAMUSICAL.CAT

Abona't a Simfònics al Palau

2013—2014

PALAU DE LA MÚSICA ORFEÓ CATALÀ

"Blue Gershwin"

Dissabte, 23.11.13 — 19.00 h



Alfredo Rodríguez, piano
Orquestra Simfònica del Vallès
Rubén Gimeno, director

Zappa: *G-Spot*
Gershwin: *Rhapsody in Blue*
Gershwin: *Porgy & Bess*

Preus: *de 16 a 65 euros*

"Malikianini"

Dissabte, 01.02.14 — 19.00 h



Orquestra Simfònica del Vallès
Ara Malikian, violí i director

Preus: *de 16 a 65 euros*

"Beethoven, la Novena"

Dissabte, 24.05.14 — 19.00 h



Marta Mathéu, soprano
Gemma Coma-Alabert, mezzosoprano
Albert Montserrat, tenor
César San Martín, baix
Cor de Cambra del PMC
Cor Jove de l'Orfeó Català
Orquestra Simfònica del Vallès
Rubén Gimeno, director

Beethoven: *Simfonia núm. 9 "Coral"*

Preus: *de 18 a 73 euros*

"Victus 1714"

Dissabte, 21.09.13 — 19.00 h
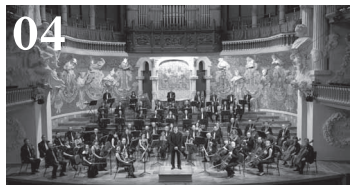


Cor Madrigal
Orquestra Simfònica del Vallès
Rubén Gimeno, director

Oportunitat única per escoltar la música de la novel·la d'A. Sánchez Piñol

Preus: *de 16 a 65 euros*

Festival tradicional de valsos i danses

Dissabte, 21.12.13 — 19.00 h



Orquestra Simfònica del Vallès
Director per determinar

Valsos i polques de la família Strauss amb humor, enginy i optimisme.

Preus: *de 13 a 46 euros*

"Beethoven, la Pastoral"

Dissabte, 22.03.14 — 19.00 h



Pianistes guanyadors del Concurs Ricard Viñes i Maria Canals
Orquestra Simfònica del Vallès
Enrico Onofri, director

Humet: *Vent transparent*
Mozart: *Concert per a dos pianos*
Beethoven: *Simfonia núm. 6 "Pastoral"*

Preus: *de 16 a 65 euros*

"Els invisibles del cinema"

Dissabte, 14.06.14 — 19.00 h



Jordi Brau, actor
Orquestra Simfònica del Vallès
Rubén Gimeno, director

Bandes sonores de pel·lícules de J. Williams, J. Barry i E. Morricone, entre d'altres.

Preus: *de 13 a 46 euros*

La Missa en Do de Beethoven

Dissabte, 05.10.13 — 19.00 h



Elena Copons, soprano
Marisa Martins, mezzosoprano
David Alegret, tenor
Xavier M endoza, baix
Orfeó Català
Orquestra Simfònica del Vallès
Antoni Ros Marbà, director

Morera: *Empordà*
Toldrà: *cançons*
(arranjament R. Marbà)
Beethoven: *Missa en Do major*

Preus: *de 16 a 65 euros*

Les 4 estacions de Vivaldi

Dissabte, 11.01.14 — 19.00 h



Orquestra Simfònica del Vallès
Enrico Onofri, violí i director

Vivaldi: *Les quatre estacions*

Preus: *de 16 a 65 euros*

"L'ombra del vent"

Dissabte, 05.04.14 — 19.00 h



Carlos Ruiz Zafón, piano
Orquestra Simfònica del Vallès
Rubén Gimeno, director

Carlos Ruiz Zafón:
Suite "L'ombra del vent"
Rimski-Kórsakov: *Shéhérazade*

Preus: *de 18 a 73 euros*

Obtindràs molts avantatges:

- 25% descompte sobre el preu de les entrades individuals.
- Possibilitat de canviar les entrades quan no puguis assistir.
- I molts més avantatges que pots consultar a la web.

Preu de l'abonament a partir de 119 €

Venda de nous abonaments a partir del 9 de maig

Venda d'entrades a partir del 5 de juny

Informació i atenció a l'abonat

Dilluns a divendres, de 10 a 14 h
Telèfon: 93 295 72 42
A/e: abonaments@palaumusica.cat

Tardes i festius: 902 442 882
www.palaumusica.cat

Contenció i innovació

Un any més es coneixen per aquestes dates els programes amb vista a la propera temporada de les principals institucions del país. No són moments fàcils per a la música i les arts escèniques. La cultura de l'espectacle –on s'encabeixen concerts, òpera, teatre, etc.– ja està patint durament els efectes de l'augment d'un 13% (del 8% precedent fins al 21% actual) de l'IVA. Les sales no s'omplen perquè la gent no té diners per pagar els preus de les entrades (que en molts casos han hagut de repercutir aquest augment en el preu original) d'espectacles ja anteriorment amb preus força elevats. La situació, en el fons, es converteix en un cercle viciós; perquè l'augment d'impostos com l'esmentat s'ha de sumar a la pèrdua de nivell adquisitiu de la gran majoria de ciutadans, que cada cop més redueixen els seus extres no per voluntat d'estalvi, sinó per mera supervivència i, per tant, això afecta també el descens de la demanda cultural.

Un estudi de la FAETEDA (Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza) ha presentat recentment un informe sobre l'impacte real de l'augment de l'IVA en el sector de les arts escèniques a Espanya els primers mesos de la seva aplicació. L'informe és poc optimista i mostra dades que situen aquest impacte en paràmetres superiors als previstos. Si originalment es preveia un descens del públic i la facturació a les sales entre el 18,3% i el 22,7%, les dades de recaptació i facturació de les sales de teatre a l'Estat espanyol el tercer quadrimestre del 2012 mostren un descens del 32,98% de facturació i un 31,43% dels espectadors interanuals. Analitzant casos concrets de diferents localitats de l'Estat, ens trobem que a Barcelona el descens d'espectadors respecte del mateix període de l'any anterior ha estat d'un 26,40%, mentre que la recaptació (amb IVA) ha estat un 28,14% menor; això significa que, amb l'augment de l'IVA, pel que fa a la recaptació neta global en el mateix període respecte del 2011, les empreses van recaptar un 35,86% menys.

Naturalment, aquestes dades són generalistes i no pertanyen a un estudi fet concretament sobre l'àmbit musical clàssic, però la tendència és similar i les dades –i conseqüències– es poden extrapolar. Aquesta situació ja ha tingut les primeres conseqüències directes sobre el sector musical català. Comença a ser normal veure concerts cancel·lats pocs dies abans de la data en institucions de primera línia, al mateix temps que agrupacions sense ànim de lucre es converteixen en els impulsors d'un submón musical en què es prioritzen les propostes innovadores per sobre de l'interès recaptatori. El fet més alarmant, però, és veure qui són les víctimes dels concerts cancel·lats i qui són els protagonistes dels concerts d'aquest submón musical. Tots són músics catalans.

Paral·lelament, com dèiem, s'han presentat les principals programacions musicals del país, que en general mostren un descens evident del nombre d'espectacles, una contenció pressupostària necessària i, en alguns casos, una tendència alarmant als llocs comuns: gran repertori i intèrprets internacionals, que són, finalment, els que atreuen el gran públic. Les propostes locals, els intèrprets del país, que hi són –fora injust negar-ho– queden sempre en segon pla. I el que és pitjor, el missatge que arriba al consumidor continua essent que allò que destaca és allò que ve de fora.

Sembla que no són temps per arriscar econòmicament uns diners que cada cop minven més en l'àmbit cultural i que, per tant, és important garantir-ne, com a mínim, la supervivència. Però també és cert que venim d'uns temps en què no només aquests diners s'han usat, en molts casos, de forma negligent, sinó que, també en molts casos, s'han estafat a l'erari públic. Seria una llàstima no considerar el context social i econòmic actual com l'oportunitat per revertir una tendència d'usos i hàbits culturals insatisfactoris tant en l'àmbit de l'oferta com en el de la demanda.

L'oferta i la demanda de música catalana no està normalitzada i, per tant, continua essent quelcom excepcional dins d'una dinàmica que, a banda d'iniciatives concretes molt lloables, necessita innovar per invertir aquesta inèrcia que, a més, està destruint les bases de la identitat cultural de país que vol defensar Catalunya.

Els dos entrevistats del número de la «Revista Musical Catalana» que tenen a les seves mans –Giovanni Antonini i Sofia Gubaidulina– coincideixen a assenyalar que la música és quelcom essencial per a l'ésser humà. Essencial, però no imprescindible. La situació actual ens mostra l'abisme existent en el sistema entre la voluntat de normalitzar la cultura dins els paràmetres d'allò que és essencial per a l'ésser humà i la consideració d'allò que és prescindible, un "hàbit de consum". Un abisme que cal saltar si volem salvar la nostra cultura. Contenció sí, però també innovació.

REVISTA MUSICAL CATALANA



Núm. 333
MAIG-JUNY 2013
5a Època
Any XXX
www.revistamusical.cat

Portada
Fotomuntatge d'Aleix Viadé
(fotos: Alexander Shapunov, Marco Borggreve-Naïve, Ruven Afanador, Felix Broede-DG, Mercè Rial, Sheila Rock-Virgin Classics, Trevor Leighton-Decca, Pavel Antonov, Chris Dunlop-Decca i George Lange)

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

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

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

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

Col·laboren en aquest número
Rafael Argullol, Pere Artís, Josep Barcons, Ricard Bordas, Xavier Cazeneuve, Xavier Cester, Xavier Chavarria, Narcís Comadira, Mercedes Conde Pons, Ana María Dávila, Víctor García de Gomar, Jordi Maluquer, Lluís Millet, Emilio Moreno, Joaquim Noguero, Mònica Pagès i Santacana, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Javier Pérez Senz, Jorge de Persia, David Puertas, Miquel Pujadó, Jaume Radigales, Núria Sempere, Albert Torrens i Lluís Trullén.

Disseny original
Aleix Viadé

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

Publicitat
Mercedes Conde Pons
mconde@palaumusica.cat
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
www.orfeocatala.cat

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

ACTUALITAT

6 | SET PUNTS DE VISTA
per Ana María Dávila, Pere Artís, Xavier Chavarria, Jordi Maluquer, Lluís Millet, Josep Pasqual i Ricard Bordas



Núria Rial inaugura el Fesival de Torroella

18 | SÓN NOTÍCIA
Festivals d'estiu: Nits de Clàssica, Festival de Música Antiga dels Pirineus i Festival de Música de Torroella de Montgrí

22 | ARTICLE
Wagner
L'amor i la mort

28 | ARTICLE
Salvador Espriu
Les veus del vell Salom

30 | A PROPÒSIT DE...
Josep Vila i Jover
Doble nominació europea per al Cor Infantil Amics de la Unió de Granollers



F. Guerra/vestit de J. A. Tenente

32 | TALENTS D'AVUI
María Hinojosa

34 | COMPÀS LLIURE
'L'Anell' omnipresent

36 | L'ÀNIMA DEL SO
Alain Polak

EN PORTADA



14 | TEMPORADES
La temporada 2013-2014
Gran Teatre del Liceu, Auditori de Barcelona i Palau de la Música

DESTACATS



Paolo Morello

10 | ENTREVISTA
Giovanni Antonini
Flautista i director a la "barroca"

24 | ENTREVISTA
Sofia Gubaidulina
Música intuïtiva

38 | DOSSIER
La recuperació de la música antiga (II)

UT MUSICA

50 | PAPER D'ASSAIG
'Un bel dì vedremo'

51 | PANTALLES SONORES
Alexander Desplat, el millor

52 | MEMÒRIA MUSICAL
Associació Música da Camera (III)

54 | LIED SENSE PARTITURA
Gérard de Nerval

55 | L'EMPREMTA DE...
Narcís Bonet

56 | CORRESPONDÈNCIES
Una trobada màgica

57 | L'ENCANTADORA DE FERES
Música i insomni



58 | COS DE PARTITURES
Mestres Quadreny
La quadratura del cercle

60 | CONTES A LA VORA DEL SO
Estrena 'post mortem'

62 | RECORDEM...

PUBLICACIONS

63 | RESSENYES
Discos, DVD, llibres

69 | COL·LECCIÓ PRIVADA

71 | MÚSICA ENCREUADA

72 | CATALUNYA MÚSICA

AD LIBITUM

A la recerca del festival perdut

PER ANA MARÍA DÁVILA

Quan ara fa cinc anys, el maig de 2008, la molt exigent i rigorosa directora del Festival de Música Antiga de Barcelona, Maricarmen Palma, es va acomiadar d'allò que ella mateixa havia creat tres dècades enrere, ho va fer amb l'anhel que el traspàs de l'experiència iniciada per l'Obra Cultural de "la Caixa" pogués agafar renovada empenta guiat per l'Auditori de Barcelona. Era la culminació d'un procés ben anunciat. Tres anys abans, "la Caixa" –més interessada llavors en projectes socials que no pas culturals– havia donat a conèixer la seva voluntat de deixar en mans públiques el que ja s'havia consolidat com un dels festivals més prestigiosos del gènere. I per fer efectiva aquesta decisió es va articular un període transitori de gestió compartida, abans de materialitzar la cessió plena el 2009 de la 32a edició del Festival.

Cedir el testimoni i entrar la criatura a l'UVI va ser una cosa més o menys simultània. La brillant tasca desenvolupada per Palma, que havia permès a Barcelona conèixer les grans figures de la música antiga molt abans que la ciutat estigués familiaritzada amb conceptes com "interpretació historicista" o "criteris d'època", es va enfonsar en a penes un parell d'edicions. L'interès públic i artístic del Festival va caure en picat i la tasca del nou responsable, el belga Jan van der Bossche, se situà molt lluny de les expectatives que havia generat. Un parèntesi nefast que culminà el 2012 quan els problemes de direcció que flagel·laren L'Auditori es van endur també l'agonitzant Festival de Música Antiga.

Assossegats els ànims i amb nous responsables al capdavant de L'Auditori, aquest 2013 ha estat l'any de la renaixença del cicle. O millor dit, de recuperació de la capçalera, perquè, de fet, el que s'ha presentat i publicitat és poc més que això. Les circumstàncies econòmiques manen i davant aquesta realitat inapel·lable es va optar per reconvertir aquest valuós llegat que havia quedat en mans de L'Auditori en un "festival de ciutat", amb la implicació del Palau de la Música i el Gran Teatre del Liceu, i així recuperar el perdut impacte ciutadà i reduir costos en temps de penúria.

Fins aquí no hi ha res a objectar; més aviat, tot el contrari. El problema és que el que es presenta no és veritablement un festival, entenent com a tal una programació concentrada en el temps i amb un responsable al davant que n'elabora els continguts en funció d'una filosofia artística. I aquí, el que hi ha, és la reunió d'un seguit de propostes corresponents –i prèviament presentades– a les temporades respectives de cada institució. Per la mateixa raó, tampoc no es pot dir que el Festival multipliqui per deu el pressupost, ja que aquest 1,5 milions d'euros de què es parla corresponen, naturalment, als costos dels concerts aportats per cada entitat participant, i per tant, ja inclosos en els seus pressupostos respectius.

Ningú no posa en dubte que sumar esforços per no deixar que es perdi un actiu cultural de la ciutat té el seu mèrit, però també és cert que resulta difícil anomenar "festival" a allò que no ho és. Per això caldria un projecte, conjunt –per què no–, però amb una elaboració i un ideari artístic propi, que el dotés de la seva pròpia identitat al marge de les propostes concebudes en el si de cada institució. I si es vol un "festival de ciutat", llavors més que mai cal recuperar el perdut Fringe, aquella fantàstica iniciativa que posà en marxa el cicle de "la Caixa" i que, durant uns dies, omplia de música antiga els magnífics racons del Barri Gòtic, tot assolint de passada un objectiu no menys important: permetre als músics joves –i des que existeix l'ESMUC, a Catalunya n'hi ha moltíssims– fer allò que tant desitgen: actuar en públic. Això sí que es posar la música antiga a l'abast dels ciutadans.

MIKROKOSMOS

Un acte de justícia

PER PERE ARTÍS

El dia 26 de febrer d'enguany se celebrà a la Sala de Concerts del Palau de la Música un homenatge als socis de l'Orfeó Català que ho són des de fa 25 a 50 anys. L'acte fou curosament preparat per l'entitat i presentat pel periodista Joan Carles Peris. Tot sortí rodó. Des de les paraules de la presidenta, senyora Mariona Carulla, fins a la conclusió amb *El cant de la Senyera* que tancà l'acte. Hi actuaren l'organista Mercè Sanchís, el Cor de Noies i el Cor Jove de l'Orfeó i el mateix Orfeó Català. Fou una iniciativa important que mai no s'havia fet. Cada soci es pogué sentir identificat amb nom i cognoms, valorat com a membre d'una entitat emblemàtica i idònia del país; tal com diu la senyora Carulla en el programa de mà: *"Pertànyer a l'Orfeó Català és formar part d'un dels símbols més genuïns de la cultura catalana, és com gaudir de la música, viure el cant coral i participar d'un patrimoni sentimental."* En definitiva, fou un acte de justícia a una part de la societat civil com són els socis de l'Orfeó amb més mèrit, els que continuaren sent-ho en la postguerra i la dictadura del general Franco.

La història gloriosa i centenària de l'Orfeó, tant musicalment com lingüísticament, és un exemple per a totes les entitats similars de tot Catalunya (corals, grups de teatre, esbarts, castellers, grallers, geganters i tantes d'altres). L'Orfeó ha estat i és un referent que ha arrelat al cor de molts catalans, especialment en les èpoques de Primo de Rivera i del general Franco. Els seus directius, de tots els temps, han vetllat per la plena identitat, principalment els qui defensaren aferrissadament evitar el canvi de nom, quan volien que fos *Orfeón Catalán* i *Palacio de la Música*. No se'n sortiren perquè tal com digué un dia el fundador: *"Quan un està convençut d'una cosa, té pit per a tot."* Si aquest fet s'esdevingué fa anys, sembla que ara –des del centralisme estatal– vulguin tornar a imposar la llengua castellana. Així fou, així és i així serà, perquè si Déu vol, les veus de l'Orfeó i les obres interpretades creades pels músics catalans es puguin sentir durant molt anys, en el marc de *"la casa dels cants"*, tal com la batejà el gran poeta Joan Maragall.

ARS SUBTILIOR

Contra Wagner?

PER XAVIER CHAVARRIA

El bicentenari del naixement de Verdi i de Wagner està donant molt de si, i no només en l'aspecte musical; la controvertida personalitat de tots dos i la seva presumpta rivalitat han fet sortir dimonis ben estranys en àmbits insospitats, opinions del tot respectables però que reflecteixen prejudicis, un maniqueisme pueril, els llocs comuns més gastats o la simple ignorància que precisament un aniversari com aquest hauria de combatre. Aquests estereotips fan més mal que bé i indueixen a la confusió o a errors greus. És el cas de l'article *¡Que vivan Verdi y Wagner!* de l'escriptora Ángeles Caso publicat al suplement de «La Vanguardia» el 3 de febrer passat. Caso hi explica les seves fílies i fòbies –la qual cosa no té res de dolent i és fins i tot distret i curiós–, però patina aparatosament quan exposa els arguments del seu desamor amb Wagner (al qual només donaria la mà, i amb recel). Val la pena parafrasejar-ho: *"De Wagner amo la música, es cierto, pero desprecio sus ideas mezquinamente nacionalistas, su prehitleriano culto al héroe, sus dobleces, su antisemitismo."* No defensarem aquí un personatge –Wagner– que, per dir-ho suaument, reflecteix com cap altre l'enorme distància que hi pot haver entre categoria artística i categoria humana; però alguns d'aquests arguments són una ficada de pota fins al melic: *"ideas mezquinamente nacionalistas"*? Es refereix a l'orgull del poble i la cultura germànica que van atiar Goethe i tots els romàntics? Què té de dolent reivindicar una nació i el seu patrimoni, o generar una mitologia pròpia a través d'una tetralogia operística? Ja ho sap, la senyora Caso, que el seu estimat Verdi (a qui *"le pegaría un buen abrazo"*) va fer fins a vuit òperes de caràcter marcadament nacionalista, plenes d'al·legories al sotmetiment del seu poble? I que va compondre uns quants himnes patriòtics que empetiteixen qualsevol dels actuals? O és que potser hi ha nacionalismes mesquins i d'altres que no ho són? (i no us resulta estranyament familiar, tota aquesta manipulació maniqueista dels sentiments nacionals? I espero que tot això no li faci caure Verdi del seu pedestal...).

L'antisemitisme, incontestable i exacerbat en Wagner, era generalitzat al XIX: ¿odiarà amb la mateixa força coetanis seus com Marx, que considerava els jueus agents del capitalisme?, o Jakob Fries, que proposava exterminar la casta dels seus comerciants? O Kant, que els considerava una nació d'usurers, enemics de la llibertat, units per la superstició i esclavitzats pel seu propi passat i el desamor? Però l'apoteosi del despropòsit arriba amb el *"prehitleriano culto al héroe"* que segons l'escriptora esquitxa la música de Wagner: quina culpa té Wagner d'haver estat instrumentalitzat per Hitler? O és que insinua que la seva música va inspirar aquella trepa de degenerats a cometre les atrocitats de l'holocaust? Ja n'hi ha prou de relacionar Wagner amb el nazisme! Per cert, de "superhomes" i culte a l'heroi en l'art n'hi ha hagut tota la vida, i Wagner el va mamar del seu amic/enemic Nietzsche i de Schopenhauer, a qui llegí amb avidesa: també els menysprea?

I per acabar-ho d'adobar, un últim clixé, tronat fins a la nàusea: *"La gente es wagneriana o verdiana, y rara vez cabe la posibilidad de admirarlos a los dos al tiempo."* No hi calen comentaris. Senyora Caso: la convido a escriure una biografia de Wagner tan dolça com la que va dedicar a Verdi fa dotze anys; deixi's d'estereotips, escolti la seva música sense tants prejudicis, i ja veurà com acaba enamorant-se del maligne!

TANGENTS

Els solistes de la novena

PER JORDI MALUQUER

Quan sentim una bona interpretació de la *Simfonia núm. 9, op. 125* de Beethoven, com va passar fa poc amb la que va dirigir Josep Pons amb l'Orquestra Simfònica del Liceu, gaudim de l'aparició continuada de detalls, ritmes i evocacions que se'ns havien escapat en les cent audicions anteriors. És una obra inexhaurible. El mateix Pons em deia que, per exemple, el primer temps és com la pedra jeroglífica de Rosetta, que amaga de manera inacabable secrets i significats. Arriba, però, el moment en què el baix exhorta *"Germans: a fora tristeses"* i ací comencen els problemes. Sovint es fa cantar el rol a baixos profunds que, en la intensitat de l'exhortació, no acaben de controlar la veu i donen més la sensació de Fafners irritats que de Sarastros exhortant la joia. Després s'inicia una lluita entre baix, soprano, *mezzo* i tenor que molt poques vegades és reeixida. Deu ser un quartet vocal molt difícil, però penso que potser la fórmula seria respectar una mica el que podria ser una orquestra com la de l'època de l'estrena, que no depassés els cinquanta músics, un cor de bones veus impostades no gaire nombrós però amb aguts segurs, i tot plegat permetria que un quartet vocal constituït, de veus que sintonitzin en intensitat, color i criteri interpretatiu hi puguin oferir un nivell que sigui coherent amb el de la part simfònica. I no parlo per parlar; en les versions que tinc a mà em trobo que tot això no es dóna ni en la de Jochum amb la Concertgebouw, ni en la de Blomstedt amb l'Staatskapelle, ni en una de Karajan i la Berliner Philharmoniker, ni en la de Harnoncourt amb The Chamber Orchester of Europe. Una altra més antiga de Karajan amb la Wiener Philharmoniker potser destaca amb un gran Hans Hotter i Elisabeth Schwarzkopf entre els solistes. Bryn Terfel, ben dirigit pel sensible Charles Mackerras i la Royal Liverpool amb Jean Rodgers aconsegueix un quartet prou harmònic. I Klemperer amb la Philharmonia Orchestra tria també Hotter.

No solament en els descobriments científics, sinó en la simple recerca musical es demostra que el camí és infinit. Tots els beethovenians podrien ampliar la llista improvisada, però penso que quant a quartet de solistes, i l'ajust d'aquests amb el cor i l'orquestra, és molt difícil la impecabilitat. Potser ningú no l'ha volgut atènyer sense pensar que el camí de l'oient idealitzat és anar sempre darrere la perfecció.

VARIACIONS SENSE TEMA

Els miratges de la cronologia

PER LLUÍS MILLET

S'està celebrant a Barcelona la XXXV edició del Festival de Música Antiga, que ha reprès la tradició iniciada l'any 1977 per l'Obra Social de la Fundació "la Caixa", enguany amb la col·laboració dels tres grans equipaments musicals de la ciutat, L'Auditori, el Palau i el Liceu. Una iniciativa necessària i exemplar, tot i que potser hi mancaria una estructuració conjunta dels continguts musicals per part de les tres institucions i una major concentració dels esdeveniments musicals, ja que repartir 34 concerts en cinc mesos –de febrer a juliol– mitiga la sensació de solemnitat, de celebració, de festa, inherent a un festival i en redueix allò tan entranyable que posseeix de litúrgia i de ritual.

Però no és aquest el tema d'aquest escrit, sinó la constatació que allò que anomenem "música antiga", relatiu al moviment interpretatiu "històricament informat", com ara es diu, tendeix d'una manera vertiginosa a projectar-se cap a èpoques cada vegada més pròximes: primer, les hermètiques polifonies medievals, després les conquestes del Renaixement i el desvetllament dels afectes i les passions del Barroc, fins a arribar als clàssics i els primers romàntics, i així successivament (precisament, com a il·lustració d'aquesta tendència, aquest any del bicentenari de Wagner podrem escoltar una versió "històrica" de *L'holandès errant* a càrrec de Les Musiciens du Louvre, sota la direcció de Marc Minkowski).

És cert que en les èpoques en què només es podia escoltar la música del moment, allò "antic" era cada vegada més proper en el temps. Quan Mozart va néixer només feia 6 anys que Bach havia mort; i Beethoven, 14 anys més jove que Mozart, va néixer només 20 anys després de la mort de Bach. Amb el pas del temps, les distàncies entre la música nova i la música històrica es van anar ampliant. Mendelssohn, que va néixer 59 anys després de la mort de Bach, va ser l'artífex del redescobriment romàntic de Bach amb la transcendental interpretació de la *Passió segons sant Mateu*, lleument adaptada al llenguatge musical de l'època, el 1829, cent anys després que fos interpretada per Bach a l'església de Sant Tomàs de Leipzig.

El nostre subconscient relaciona encara de manera subliminar la música del segle XX amb la modernitat, tot i que la seva estricta contemporaneïtat ja ha caducat. Si avui podem sentir amb relativa freqüència les simfonies de Beethoven, de Schumann, de Brahms o fins i tot de Bruckner interpretades "amb criteris històrics", també, a semblança de la restauració romàntica de la música de Bach, a un segle de distància, i a partir d'aquest 2013, bé podríem incloure d'alguna manera les músiques del segle anterior en la categoria de "música antiga". Recordem que l'any 1913, ara fa un segle, va ser l'any de la tumultuosa estrena de *La consagració de la primavera* d'Stravinsky, dels *Gurrelieder* de Schönberg, dels *Altenberg Lieder* de Berg, dels *Jeux* de Debussy o de *La vida breve* de Falla, a més del naixement de Benjamin Britten i de Witold Lutoslawski (i l'any anterior van veure la llum la *Novena* de Mahler, el *Daphnis et Chloé* de Ravel i el *Pierrot lunaire* de Schönberg).

COBLA

Societat virtual

PER JOSEP PASQUAL

Ja han començat a aparèixer. A l'abril es va fer públic el volum de la Cobla Sabadell que recull els seus 60 anys d'història, i aviat ho farà el de la Cobla Maricel sobre el catàleg de sardanes de Jordi Paulí. Per a més endavant, els volums de la Cobla Principal de Terrassa que festeja el seu 90è aniversari, el de la Cobla Principal del Llobregat amb obres de Joan J. Beumala i, probablement també, el de la Cobla Sant Jordi sobre el seu treball amb Niño Josele.

Què tenen en comú, tots aquests treballs discogràfics? La producció econòmica. Tots plegats s'han finançat a través de Verkami (o similars) i l'èxit ha estat rotund. Dels quatre que han optat per Verkami, tres han sobrepassat la recaptació prevista en un temps rècord i una s'ha quedat en un 70%, cosa que no deixa de ser un èxit si es té en compte que és la de producció més costosa. La proposta que ha utilitzat la mateixa filosofia de recaptació amb una altra plataforma ha gaudit d'un èxit similar.

Poder desenvolupar treballs d'enregistrament sabent que les despeses estan solucionades dóna una tranquil·litat immensa als promotors. De voluntat enregistradora, n'ha existit des que el disc és al món, però al món de la cobla sovint s'havia d'afrontar amb l'ai al cor i en espera que el resultat fos prou atractiu com perquè les vendes eixuguessin les despeses. Sembla que Verkami, si més no de moment, n'ha estat la solució. Per tant, toca felicitar les cinc formacions que han apostat per aquesta línia de finançament, que a més de fer-se més efectiva que les subvencions públiques, els ha donat més agilitat i, sobretot, més independència.

És molt interessant, la faceta social. Des del punt de vista del contribuïdor, l'èxit ha estat extraordinari, però... per què? L'ambició artística de les cinc propostes és alta, però de factura diversa, i això no ha provocat diferències en l'èxit de cadascuna. A més, també són molt similars a les que històricament ens té avesats el sector de la cobla. Per tant, aquests no poden ser els motius d'un èxit tan aclaparador. Així doncs..., potser la curiositat dels usuaris? El gust per la novetat tecnològica? La més gran projecció gràcies a una plataforma d'abast més genèric que el sectorial? És difícil de trobar una resposta única, però en tot cas és molt llampant la paradoxa que es produeix en relació amb el moviment associatiu. ¿Com és que als afeccionats del món de la cobla els costa tant associar-se a les entitats que fins ara han promogut aquesta mena de propostes durant anys, i en canvi no han dubtat a accedir a un web per aportar-hi sous? Potser el desmantellament del moviment associatiu que estem presenciant els darrers anys no és tan verídic com es pot deduir a primer cop d'ull. Potser només estem presenciant una reconversió del format i les xarxes socials supleixen el contacte humà que fins ara era imprescindible. Potser volem més independència, però potser ens resistim a perdre el contacte amb els altres, perquè el que sembla evident és que una participació tan a cegues pot tenir molt a veure amb la recerca d'una implicació. Si és així, benvingut sigui Verkami, i bentrobats tots els qui en traiem una part de profit.

VEUS MIXTES

Conferència Nacional de l'ACDA
Federació Americana de Directors de Cor

PER RICARD BORDAS

El Districte de les Arts de Dallas (Texas), al bell mig de la ciutat, va acollir, del 13 al 16 de març, la conferència nacional de la Federació Americana de Directors de Cor, o ACDA. Amb museus, sales de concerts i un teatre d'òpera d'arquitectes de renom com Foster o Renzo Piano, el Districte de les Arts és una manifestació arquitectònica contemporània de gran bellesa.

Gairebé deu mil assistents, entre directors de cor, cantaires, orquestres, compositors, administradors i expositors, van gaudir de quatre dies intensius del món coral, des de concerts, sessions d'interès o intercanvis d'idees i targetes de visita. Els participants podien estar al corrent de tots els esdeveniments en temps real amb una *app* per al mòbil o iPad.

En una conferència de directors de cor és difícil d'imaginar que dos fets de rellevància nacional i internacional poguessin afectar la programació, però així va ser. Aquest any 2013 es commemora el 50è aniversari de l'assassinat del president John Fitzgerald Kennedy. Amb motiu d'aquell esdeveniment tràgic, l'organització de l'ACDA va encarregar la peça *Take Him, Earth* al compositor Steven Stucky com a preludi de la interpretació del *Rèquiem de guerra* de Benjamin Britten. Igualment, s'havia programat un concert commemoratiu a la J. F. Kennedy Memorial Plaza, tot just a pocs metres d'on el president dels EUA va ser assassinat el 22 de novembre de 1963. Els cors programats per als dos concerts havien d'estar inicialment formats per quatre cors militars dels Estats Units. Malauradament, poques setmanes abans de la conferència, els *partis* dels demòcrates i republicans a Washington no es van posar d'acord amb les retallades pressupostàries, i el dia 1 de març, unes retallades automàtiques o *sequester*, van afectar moltes despeses federals, entre les quals despeses militars. Com era d'esperar, la participació dels cors militars en la conferència es va cancel·lar. Amb tan sols tres dies de preparació, un cor d'emergència va preparar i cantar els dos concerts. El *Rèquiem* de Britten va ser interpretat per l'Orquestra Simfònica i el Cor de Dallas. Curiosament, i com a complement dels fets, l'orquestra simfònica titular estava de gira per Europa i l'orquestra estava formada gairebé totalment per músics de *bolo*.

L'elecció del papa Francesc va ser l'altre fet que va afectar la conferència. Molts assistents tenien curiositat d'escoltar el Cor de la Capella Sixtina a la catedral de Guadalupe de Dallas. Els esdeveniments a Roma dos dies abans del concert van provocar la cancel·lació de la participació del cor oficial del Vaticà.

Tot i aquests fets curiosos i significatius, la conferència va presentar en concert una selecció d'uns vint-i-cinc cors americans de gran qualitat, des de cors infantils i juvenils, cors universitaris com el Westminster Choir, cors femenins, d'homes, d'església, i cors de concerts formats per adults. L'oferta internacional era formada per un petit grup selectiu, entre ells els Tallis Scholars, un cor alemany i un de les Filipines. Igualment, aproximadament un miler de nois i noies cantaires d'arreu dels EUA participaren en un dels *honor choirs* formats específicament per a la conferència. Mitjançant un procés de selecció llarg, rigorós i totalment digitalitzat, en què les audicions s'enregistraven i processaven per ordinador, es formaren un cor infantil, un cor juvenil mixt i un cor de noies.

A Dallas, com prèviament a les conferències de Chicago o Miami, els cors participants interpretaren una gran selecció de peces corals de compositors contemporanis, molts d'ells americans, i nombroses estrenes mundials. Compositors de renom del món coral com John Rutter, Eric Whitacre o Ola Gjeilo eren presents a la conferència. El públic va poder gaudir també del *Salve Regina* del nostre compositor i director català Josep Vila, interpretat pel Cor de la Universitat de Louiville.

A part dels concerts, i per als més matiners, cada dia a les set hi havia ioga per a directors. A les vuit hi havia nombroses sessions de lectura coral simultànies. Els directors de cor havien d'escollir, segons el seu interès, un nombre reduït de llibres de partitures de repertori o bé religioses, o de cor d'homes, de cors infantil, cors universitaris, etc. Sense gairebé esmorzar o ni tan sols un cafè, els assistents llegien a vista una dotzena de composicions de bastant dificultat amb l'esperança de poder trobar alguna peça per al seu propi cor.

Tot seguit, un havia d'escollir entre una dotzena de presentacions simultànies de caràcter pedagògic i tan diverses com "Dirigir cors de dones: estratègies d'èxit", o "Els ritmes llatins a la teva sang", o "Explorar la música coral", o "La música coral americana abans del 1850", entre moltes d'altres.

En una de les sessions, la Federació Internacional per a la Música Coral (IFCM) va presentar el Simposi Internacional de Música Coral que la ciutat de Seül organitzarà l'agost de 2014. En aquesta reunió em vaig assabentar que Barcelona és candidata a organitzar aquest mateix simposi l'any 2017. Sortosament, vaig poder conèixer i conversar amb la presidenta de la FCEC, Montserrat Cadevall, que era present a la conferència presentant i promocionant la candidatura de la nostra ciutat i també gaudint de la convenció. Barcelona i Catalunya, per la nostra tradició coral, per les infraestructures de la ciutat, el transport públic, l'oferta d'hotels, l'oferta d'espais culturals com L'Auditori nacional, el Palau, l'ESMUC i molts més, i juntament amb el nostre caràcter mediterrani, pot presentar un simposi internacional de gran qualitat i inoblidable. El Simposi Internacional de Música Coral no té el ressò d'uns Jocs Olímpics, i conceptualment és diferent de la conferència ACDA als EUA, però poder acollir un esdeveniment cultural internacional d'aquesta magnitud és un repte per al nostre país i una oportunitat única. A quatre veus... Bona sort, Barcelona!

ENTREVISTA

Giovanni Antonini

"Mozart ajuda a polir les orquestres, l'oïda; Bach poleix sobretot la ment"

PER MERCEDES CONDE PONS

Giovanni Antonini mantè una estreta relació amb Barcelona d'ençà que anys enrere es va voler convidar el mestre italià a continuar el desaparegut Festival Mozart que durant anys va liderar Christian Zacharias al capdavant de l'OBC amb gran èxit. La proposta no es materialitzà, però la seva presència en les programacions catalanes ha estat continuada i la passada tardor tornà a Barcelona per oferir un concert i alhora enregistrar un cedé de recent publicació a DECCA (Universal; vegeu ressenya a la pàgina 68) amb la jove soprano revelació russa Julia Lejneva. L'RMC va mantenir amb ell una llarga conversa sobre música, cultura i vida.

En una ocasió a Barcelona li vaig sentir dir que la interpretació moderna busca sobretot la bellesa del so, sovint en detriment del discurs musical. En canvi, la seva manera d'entendre la música és ben bé al contrari: el discurs és més important que la bellesa de la música. Aquesta és una idea molt vinculada a la interpretació barroca. Ens pot explicar per què?

Depèn de què s'entengui per "bellesa", perquè de fet la bellesa no és un concepte objectiu. Un pot considerar bell allò que és expressiu, però allò expressiu no té per què ser bell en el sentit clàssic del terme. Segons el meu parer és bell allò que és expressiu; però una cosa pot ser bella en el sentit estètic, però també pot ser desagradable o lletja. A mi em sembla que aquest és un concepte una mica barroc; l'expressivitat, la comunicació, el fet de colpir l'oient, a més, estan lligats a un pensament religiós propi del Seicento. Quan un veu un quadre de Caravaggio, pot dir que és bell, però potser també pot ser xocant, dur. D'alguna manera són expressius, realistes.

El seu àmbit d'interès com a director se centra principalment en el repertori clàssic i romàntic: Haydn, Mozart, Schumann i Beethoven. Creu que algun dia dirigirà Mahler o Bruckner?

No he dirigit mai Mahler ni Bruckner, i no és que no m'interessin. Però a mi m'agrada fer les coses a poc a poc i m'agrada tornar moltes vegades sobre una mateixa obra. No tinc la necessitat de fer un repertori ampli, puc estar anys amb la mateixa obra, repensant-la. A més, cal un tipus de preparació particular per a un repertori com el de Mahler i hi ha directors que s'han especialitzat en aquest repertori i ho fan molt bé. M'interessen més els compositors clàssics o romàntics primerencs i, sobretot, m'interessa la música antiga, que porto tants anys estudiant. Encara no hem explorat prou el gran repertori disponible per a una formació com ll Giardino Armonico. Ara tinc molt d'interès en el repertori del Renaixement, que té moltes obres per a flauta dolça que encara no he estudiat.

Continua tocant la flauta de bec, però potser no amb tanta assiduïtat. Troba a faltar aquesta faceta?

Sí que trobo una mica a faltar el fet de tocar la flauta. I a més, quan estic sense tocar força temps necessito una mica de temps per reprendre-la. La flauta, com el *xalomeau* o la flauta travessera i els instruments del Renaixement són instruments considerats "menors", però ja tenen totes les potencialitats dels instruments que seran després, com el clarinet (en el cas del seu precedent, el *xalomeau)*, amb els quals s'aconsegueixen efectes molt especials. Per exemple, el clavicèmbal, és un instrument magnífic per molt que tingui tant de so i pugui semblar inexpressiu; si es toca bé, produeix efectes grandiosos. Sempre poso com a exemple el fet de comparar una petita peça francesa i una obra per a gran orquestra. Segons com, la primera pot ser molt més impactant –una *Allemande* de Rameau, per exemple– que un *fortissimo* de gran orquestra. El que m'interessa és allò que, essent petit, pot produir grans efectes. I això m'ho dóna també la flauta. De fet, jo li ho dec tot. Si alguna cosa he pogut pensar i donar a la música d'original, ha estat a través de la flauta dolça, basant-me sobretot en l'articulació, perquè té unes grans capacitats dinàmiques. Això m'ha permès veure la música d'una altra manera; malgrat que hi havia qui em deia que la flauta era un instrument molt limitat, jo intuïa que tenia moltes potencialitats i les volia descobrir.

Alguna vegada he sentit a dir que no hi ha pianos dolents, sinó pianistes dolents...

Sí; a més, crec que hi ha un cert tipus de músics que tenen tant de talent que sembla que puguin fer música amb una llauna de tomàquet, perquè tenen una musicalitat, un ritme... De fet, crec que el músic tendeix a una idealització extrema del mateix instrument, tot oblidant que a més d'un instrument –naturalment, pot ser



David Ellis/Decca

Des que Víctor Pablo Pérez el va convidar a dirigir les orquestres simfòniques de Tenerife i Galícia i el 2004 va rebre la invitació de Simon Rattle per dirigir la Filharmònica de Berlín, Giovanni Antonini ha esdevingut un molt ben considerat director d'orquestra, faceta que continua combinant amb la seva vocació, la d'intèrpret de flauta de bec. El 1985 va fundar Il Giardino Armonico, un trio de músics –flauta, clavicèmbal i violoncel– que amb el temps va evolucionar en una orquestra d'interpretació històrica. Es va fer famós acompanyant Cecilia Bartoli a principis dels noranta i ara és un director consagrat en un món dominat pels interessos econòmics, on diu que no sobreviuria si no pogués fer música. És un esperit lliure, un atribut que s'evidencia en la seva fesomia i, fins i tot, pentinat... però alhora profundament compromès amb la música i la veritat. L'hem vist sovint a Catalunya, tant a Barcelona com al Festival de Torroella de Montgrí, i esperem que no trigui a tornar.

un objecte artístic, també– no és res més que un mitjà. Un objecte increïble, però un objecte al cap i a la fi. Quan s'idealitza, s'imposa un límit. Perquè l'objecte limita el pensament, i segons la meva opinió, el pensament ha de fluir. En el camp de la música clàssica això es dóna molt i cal no oblidar que els instruments estan fets per expressar, i l'expressió no pot tenir límits.

Però si un té un Stradivari i no sona bé... tenim un problema! (rialles compartides). Creu que el fet de ser un músic que va començar amb la flauta li ha permès tenir una dimensió diversa de la música? Quines són les qualitats que ha heretat de la seva faceta com a intèrpret?

Per exemple, la idea de la lleugeresa. Avui es parla molt d'aquest terme en el context d'un concert. Fins i tot en el context simfònic tot és més "lleuger", els músics de la Berliner Philharmoniker avui sonen més "lleugers" que fa trenta anys. I això pot ser perillós en certa manera, perquè la lleugeresa, segons com, pot desembocar en la superficialitat. El límit és molt subtil, perquè la lleugeresa ha de tenir un cert pes. També hi ha la qüestió de la selecció dels *tempi*; en els darrers anys són cada cop més ràpids. I la de l'articulació, que és molt similar a la parla. Cal fer parlar l'instrument, ja sigui un clavicèmbal o un violí, sobretot si és un repertori barroc.

En quin sentit tot això influeix la seva manera d'entendre la tasca de director d'orquestra?

És evident que al marge de la flauta dolça jo he intentat desenvolupar un llenguatge de direcció relacionat amb la rítmica i la idea de *rimbalzo* (rebot). Però jo veig la música com un fet extremament dinàmic, gairebé com una dansa. L'intèrpret de flauta dolça té un moviment peculiar fins i tot respecte del de la flauta travessera. Hi ha una llibertat de moviments molt plaent, que permet una plasticitat de fraseig. Quan et fixes en els violinistes d'una orquestra simfònica, el moviment de l'arc és molt limitat, per bé que aquest, en el fons, és un mitjà increïble que et dóna infinitat de possibilitats d'expressió i de pronúncia del so. En general, trobo que en les orquestres simfòniques, sobretot en les modernes, el repertori de gestos és molt limitat. Però el fet és que aquesta conducta no prové de qüestions tècniques, sinó d'un fet mental. La creativitat del gest produeix també una creativitat del so; això també intento comunicar-ho i veig que els instrumentistes en les orquestres modernes estan molt contents perquè ho viuen com un alliberament. L'arc és com una espasa; què és el que fa un espadatxí campió? La fantasia del moviment, el gest inesperat... Tartini, per exemple, era un gran violinista però també un gran espadatxí! Hi ha quelcom de semblant pel que fa a la lleugeresa i a la precisió, molt similar entre l'arc i l'espasa. Hi ha tot un món de fantasia gestual i física que potser s'ha oblidat en la nostra cultura, però que és molt més present en el món oriental. Si agafes les arts marcials orientals, l'aprenentatge del gest està molt més basat en les imatges, sempre relacionat amb imatges naturals que fan de referència i et fan aprendre l'essència d'un gest i no passant a través d'una idea tècnica. És com el suc de taronja concentrat, que té un gust molt diferent del suc de taronja natural, que conserva l'essència de les taronges acabades d'esprémer. Desmuntar per tornar a muntar. És un mecanisme una mica estrany.

La improvisació és molt present en el món de la interpretació barroca. Darrerament, però, hi ha una moda que porta alguns grups de música antiga a acostar-se al jazz per la via dels ritmes sincopats propis de la música antiga. A vostè li interessa traspassar aquesta línia entre estils?

Al meu parer aquest és un joc molt perillós. El més important tractat de flauta dolça i d'improvisació va ser escrit a meitat del Cinquecento per Silvestre Gannassi, un flautista virtuós que parla de tècniques amb vibrats de quarts de to, extremament moderns, i després tota una sèrie d'ensenyances sobre improvisació molt complexes, que es poden fins i tot contraposar amb la música jazz. La idea de contraposar 7 contra 4, o 5 contra 7 és molt moderna. Però aquesta temptativa de Silvestre Gannassi de posar per escrit aquests ritmes tan complexos crec que és, de fet, un intent de posar per escrit una pràctica habitual d'improvisació. Una forma, diguem-ne, de regular i mesurar els *rubatos* i un intent gairebé desesperat perquè en aquella època no hi havia mitjans per deixar-ne constància. Avui dia, però, si un vol sentir com era un *rubato* de Charlie Parker agafa un cedé i l'escolta. Travessar la frontera entre gèneres em sembla un exercici perillós. Pot resultar molt fascinant, el resultat, igual que fusionar la música antiga amb instruments d'altres cultures, però a mi, en el fons, em resulta tot molt fals; em sembla com un plat preparat amb objectius artístics, de forma intel·ligent i amb una idea de màrqueting, on ho poso tot a dins per fer content tothom. A mi m'interessa més escoltar un músic ètnic, en aquest cas. O si no, dir que faré un exercici de *crossover* voluntàriament, deliberadament. La idea de proposar quelcom d'original, genuí, prenent només elements d'altres mons, sobretot elements rítmics que fascinen el públic occidental, és massa simple. Per a mi, el resultat no té unitat, i crec que això ve d'una crisi de la nostra civilització. D'aquest desig de buscar els nostres orígens, respondre d'on venim?, quines són les nostres arrels musicals? La tasca més difícil del músic és la de mirar d'entendre l'essència d'allò que està allí per després transformar-ho en alguna cosa que respecti el llenguatge original de la música de l'època.

Quin creu que és el motiu d'aquesta crisi de la nostra civilització?

El problema és la gran possibilitat de comunicació dels nostres dies. Tu avui pots escoltar-ho tot i aquest avantatge que suposa tenir-ho tot a la teva disposició, no empeny la teva creativitat a buscar la teva forma d'expressió. Un està sempre enfrontant-se amb uns i altres. En el passat a cada ciutat hi havia un estil propi i fins i tot Händel deia que ell no podia interpretar correctament una obertura a la francesa perquè no era l'estil a què estava habituat. Avui un ha de saber tocar-ho tot. En canvi, la comunicació antigament era molt difícil i això ajudava a la conservació de la individualitat de cadascú. Hi havia una peculiaritat en l'estil gràcies al fet que la comunicació era molt més difícil; per tant, quan arribava alguna cosa nova, la transformaven al seu estil. Quan la música francesa arribava a Alemanya, aquests l'adaptaven a les seves característiques, i comportava resultats molt originals. En canvi ara, un posa un disc i no pot identificar qui l'interpreta, d'on és. D'altra banda, naturalment, els nostres temps també permeten coses meravelloses, com

"En general, trobo que en les orquestres simfòniques, sobretot en les modernes, el repertori de gestos és molt limitat. Però el fet és que aquesta conducta no prové de qüestions tècniques, sinó d'un fet mental. La creativitat del gest produeix també una creativitat del so."


Il Giardino Armonico

tenir a l'abast una quantitat de música inabastable.

En una ocasió vostè va dir que Mozart ajuda a polir les orquestres i, sobretot, l'oïda. Quin és l'efecte de Bach en l'orquestra i també en l'oient?

Bach poleix encara més l'oïda; d'alguna manera, t'obliga a polir-la. Com més toques Bach i més l'estudies, més necessitat tens d'estudiar-lo. Quan estudiem Bach, sovint el toquem més lentament i hi descobrim punts i encreuaments sorprenents que d'una altra manera poden passar desapercebuts, fins al punt que a vegades ve de gust tocar *allegros* com si fossin *adagios*. Podem dir que Bach poleix l'oïda, però sobretot la ment. Tocant Bach sovint passa que no ets tu qui toques Bach, sinó Bach que et toca a tu. I és una mica cert, perquè hi ha moments difícils en Bach en què cal equilibrar subjectivitat i objectivitat i això no és fàcil de fer. Per això crec que Bach poleix la ment, encara més fins i tot que l'oïda, per les seves connexions infinites, que trobes per exemple en una fuga. T'obliga a pensar i t'obre fins i tot llums diverses sobre la percepció de l'obra.

En el Barroc, l'ús de la veu és sobretot ornamental. Vostè ha treballat molt amb Cecilia Bartoli però també amb altres cantants, com ara Julia Lejneva, amb qui acaba d'enregistrar un cedé a l'Auditori de Barcelona. És important que hi hagi una relació estreta amb el cantant, com si aquest fos un altre instrument de l'orquestra?

Aquesta classe de cantants han entès que en el tipus de cant que ells ofereixen, els instruments i la veu són parents. L'instrument imita la veu i, per tant, aquests cantants, que en la gran majoria tenen una educació musical molt competent, no responen al prototipus de cantant que s'ha associat a l'òpera durant tants anys. En la música barroca hi ha un sentit cambrístic de fer música. En l'òpera tradicional, sobretot en aquella a partir de l'Ottocento, el director acompanya i segueix els cantants. Això pot ser molt frustrant per al músic i molt banalitzant fins i tot per a la música. Crec que la música de l'Ottocento té moments bellíssims. Quan vam fer la *Norma* de Bellini amb Cecilia Bartoli vaig descobrir una música bellíssima! Si t'acostes a Bellini com si fos Mozart, pots descobrir-hi música grandiosa, per molt que sigui simple. Quan escolto la Callas al Youtube, i amb tot el respecte vers ella i el seu art, després de dos minuts ja m'avorreixo, perquè tot està centrat exclusivament sobre la veu i, des del punt de vista del músic, em sembla que en qualsevol obra hi ha una estructura musical, una idea concreta. Són dos mons molt separats i, per tant, per a un músic és molt més interessant el Barroc, perquè mantens un diàleg musical amb el cantant.

Com dèiem, acaba de sortir al mercat un recent cedé amb la jove soprano russa Julia Lejneva i Il Giardino Armonico. La comparen amb Cecilia Bartoli, que vostè també coneix de prop.

Nosaltres ja havíem col·laborat durant l'enregistrament de l'*Ottone* de Vivaldi. Ella llavors encara era més jove i ens va colpir la maduresa tècnica i musical que tenia en relació amb la seva edat. Hi ha molts vídeos per internet de quan cantava Rossini als 17 anys; és un talent certament precoç. I treballar amb una cantant d'aquesta edat dóna una impressió de frescor i s'uneix a la meva experiència i a la del grup. Pel que fa a comparar-la amb Bartoli, crec que Julia ha crescut escoltant i tenint com a model el cant de Bartoli, però jo hi veig la possibilitat d'evolucionar cap a una personalitat pròpia que ja té i que és fortíssima i un estil personal. Hi ha similituds, però ella és soprano i Bartoli és mezzosoprano. Segurament tenen alguna cosa en comú, però jo hi veig dues coses diferents.

Comenti'ns el repertori que han escollit per enregistrar.

Aquest enregistrament presenta el repertori del motet del segle XVIII. És un recorregut que comença amb un motet compost per Händel a Roma el 1708 i acaba amb el famós *Exsultate, jubilate* de Mozart, que es va escriure per a Milà. Passen uns 70 anys entre l'un i l'altre. Enmig, cronològicament parlant, n'hi ha un de Vivaldi i un de Porpora, que enregistrem per primera vegada. D'alguna manera, Porpora representa el lligam entre el període barroc i el classicisme de Mozart, en què es defineix l'estil galant que ens portarà a l'estil clàssic de Mozart. Per tant, és com un viatge que té en comú el motet, que és música d'argument sacre però no de context sacre. Tot comparteix també la característica que està escrit per a Itàlia o bé per compositors italians; per tant, existeix una unitat malgrat la diferència d'estil i temàtica.

Per acabar... Què és per a vostè la música? Què hauria fet si no fos músic?

És la meva vida quotidiana, un component essencial en la meva vida. No podria pensar en la meva vida sense fer música. No sé què hauria fet... potser seria drogoaddicte... La música és una droga, però bona! Parlant seriosament, i fent una reflexió sobre el temps de crisi que estem vivint, els músics som uns inútils dins aquest sistema econòmic. Si sobrevingués la fi del món, jo moriria. Sóc un inútil, no sé fer res més que música!

Per sort, la música la portem sempre a dins...

La música és essencial però no primordial. Allò primordial és menjar, dormir, beure... Però algú em deia fa un temps, en una orquestra, que havien fet una trobada amb joves i que els havien posat una qüestió: què farien si en un cas hipotètic se'ls oferís un sou de per vida, per no preocupar-se ni haver de treballar, però a canvi haguessin de renunciar a la música. Ningú no va voler acceptar. Per tant, tots van pensar que necessitaven la música. No és un mal senyal! ♦

Temporada 2013-2014

› Contenció pressupostària i caps de cartell, claus de la nova temporada del Gran Teatre del Liceu 2013-14



Menys títols operístics i un equilibri en el repartiment de representacions per títol en funció de la "demanda", en paraules de Joan Francesc Marco, és un dels fets més destacats d'aquesta nova temporada, que presenta només vuit òperes representades, dues de les quals en un mateix programa i deixant de banda l'experiment *Così FUN tutte* de Mozart, estrenat amb certa polèmica la temporada actual. En contraposició, un increment substanciós dels concerts amb solistes, dels concerts simfònics i el retorn dels recitals.

La propera temporada hi haurà tres estrenes al Liceu: *Agrippina* de Händel, *Cendrillon* de Massenet i *Il prigioniero* de Dallapiccola, que s'afegiran als títols prou coneguts de *Tosca* i *Suor Angelica* de Puccini, *La valquíria* de Wagner i els no tan coneguts però no per això amb poca vinculació amb el Liceu com són *La llegenda de la ciutat invisible de Kitege* de Rimski-Kórsakov i *L'Atlàntida* de Manuel de Falla.

Poc Verdi i moltes veus estel·lars

¿On queda Verdi, de qui durant el 2013 també es commemora –com Wagner– el dos-cents aniversari del naixement? Doncs a l'inici de la temporada i en format de concert, fent un repàs pel seu extens catàleg operístic amb quatre concerts amb grans solistes i que suposarà també el debut d'algunes veus importants del panorama internacional, com són Elena Mosuc o Desirée Rancatore.

Agrippina de G. F. Händel s'estrena al Liceu amb coproducció del mateix Liceu amb La Monnaie de Brussel·les i el Théâtre des Champs Elysées de París, dirigida per David McVicar i amb direcció musical de Harry Bicket i un repartiment estel·lar: Sarah Connolly, Danielle de Niese, David Daniels, Franz Josef Selig i Dominique Visse, entre d'altres.

Joyce DiDonato torna a posar-se en la pell de la Ventafocs en la versió operística de Massenet: *Cendrillon*. Amb posada en escena de Laurent Pelly i direcció musical d'Andrew Davis, Joyce DiDonato estarà acompanyada per veus de primer nivell com Alice Coote –aquesta *mezzo* internacional debuta al Liceu–, Ewa Podlés o Laurent Naouri.

El *bel canto* està representat en aquesta temporada per un títol popular: *La sonnambula* de Bellini, que fa vint-i-sis anys que no es representa al teatre de les Rambles. L'òpera torna al Liceu amb les veus inigualables de Juan Diego Flórez i Diana Damrau en els papers protagonistes.

Torna *Tosca* –en una nova coproducció amb el Teatro de la Maestranza i el Teatro Colón–, amb direcció d'escena de Paco Azorín, amb les Floria Tosca de Sondra Radvanovsky, Martina Serafin i Fiorenza Cedolins. Jorge De León es presentarà com a Cavaradossi i Ambrogio Maestri serà Scarpia.

Josep Pons dirigirà 4 òperes i 8 concerts

El nou director musical del Gran Teatre del Liceu, Josep Pons, abordarà la direcció musical de tres programes operístics, a banda de la cantata escènica *L'Atlàntida* de Manuel de Falla, i set concerts simfònics. El primer d'aquests títols és *La llegenda de la ciutat invisible de Kitege* de Nikolai Rimski-Kórsakov, òpera que durant molts anys va gaudir de gran èxit entre el públic del Liceu, des de la seva estrena al Liceu l'any 1926. El segon és *La valquíria* de Richard Wagner, seguint així el projecte d'interpretació del cicle complet de *L'anell del nibelung* de Wagner en quatre temporades, en producció escènica de Robert Carsen i les veus d'Albert Dohmen, Irene Théorin, Anja Kampe i Klaus Florian Vogt. El tercer convoca dos títols: *Il prigioniero* de Luigi Dallapiccola i *Suor Angelica* de Giacomo Puccini, que disposa de veus destacades com les de Barbara Frittoli, Dolora Zajick, Jeanne-Michèle Charbonnet, Ievgueni Nikitin i Robert Brubaker, entre d'altres. *L'Atlàntida* de Manuel de Falla servirà també per retre homenatge a Pau Casals, que entrà a formar part de l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu l'any 1896. *L'Atlàntida* comptarà amb les veus d'Àngel Òdena, Ofèlia Sala, David Alegret, Gemma Coma-Alabert, Francisco Vas, Àlex Sanmartí, Elena Copons, Anna Tobella i altres.



Menys òpera i més concerts

Veus com les de Philippe Jaroussky, Angela Gheorghiu, Edita Gruberova, Jonas Kaufmann, Nina Stemme i Angela Denoke es presentaran al Liceu en concert o recital. A més, el barítion Joan Pons rebrà un merescut homenatge.

Destaquen els quatre concerts simfònics que l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu oferirà al Palau de la Música, i que giraran al voltant dels grans poemes simfònics de Richard Strauss. En l'apartat de dansa només hi haurà dos programes, el primer ofert pel Ballet Nacional de Polònia amb un programa titulat *Bach Dances*, el segon protagonitzat pels Ballets de Monte-Carlo versionant el conte de *La bella dorment* i amb música de Txaikovski.

El pressupost per a la temporada 2013-14 serà de 39,201 milions d'euros (una reducció d'aproximadament 3 milions d'euros respecte del pressupost definitiu de la temporada actual).

> Temporada 2013-14 de L'Auditori, 70è aniversari de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya



Emmanuel Krivine, nou director convidat de l'OBC

L'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya –eix principal de la programació de l'Auditori de Barcelona– continua commemorant la figura del seu fundador, el compositor i director d'orquestra vilanoví Eduard Toldrà, que el 2012 va ser especialment recordat en fer cinquanta anys del seu traspàs, i posant novament així en relleu la seva important trajectòria musical. L'OBC celebrarà al llarg de la temporada 2013-14 el seu propi 70è aniversari, esdevinguda el mes de març de 1944, quan Eduard Toldrà va fundar l'Orquestra Municipal de Barcelona, formació que havia de servir per incentivar la vida musical d'una Barcelona que passava per moments de dificultat, especialment per a la cultura catalana, a causa de la dictadura franquista.

I ara, 70 anys més tard, l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) continua en creixement constant, que se sosté en tres pilars: col·laboració amb solistes i directors de gran nivell, més presència a les plataformes multimèdia i als mitjans audiovisuals i, en darrer lloc, més visibilitat de l'OBC a la ciutat de Barcelona, al país i a Europa. Aquest darrer pilar es va veure especialment treballat la passada temporada, en què l'OBC va incrementar la seva presència ciutadana –Concert de les Festes de la Mercè– i internacional, gràcies a la gira per Àustria, Eslovènia i Croàcia, amb molt bona resposta de públic.

La temporada 2013-14, doncs, vol mostrar aquest aire festiu per mitjà de la seva programació. Un dels esdeveniments més importants serà la programació de l'espectacular *Vuitena Simfonia* de Mahler, coneguda com la "Simfonia dels Mil" pels nombrosos efectius musicals que demana la partitura, que supera les exigències de qualsevol altra obra simfònica. L'espectacularitat simfònica estarà present també en altres obres com la *Simfonia Alpina* d'Strauss, *Els planetes* de Holst o la *Simfonia Fantàstica* de Berlioz o propostes simfonicocorals com el *Requiem* de Brahms o el de Mozart.

La commemoració del centenari del naixement de Benjamin Britten s'allarga també durant la temporada 2013-14 i es programaran obres tan rellevants del seu catàleg com el *Concert per a violí*, la *Simfonia da Requiem*, la *Serenata per a trompa i tenor* o la *Simple Symphony*, junt amb altres obres de compositors anglesos del segle XX com George Benjamin o Edward Elgar. Anglaterra serà protagonista també amb la programació d'obres inspirades en Shakespeare, des de Txaikovski o Bernstein al català Benet Casablancas.

La fórmula dels retrats d'artista torna una temporada més, per descobrir el compositor Benet Casablancas, els violinistes Nicolaj Znaider i Janine Jansen, el violoncel·lista Jean-Guihen Queyras i el pianista Josep Colom. Però la temporada 2013-14 de l'OBC tindrà molts altres solistes de trajectòria internacional, com la violoncel·lista Natalia Gutman, els violinistes Franck-Peter Zimmermann i Isabelle Faust, les pianistes Katia i Marielle Labèque, la soprano María Espada o el tenor Werner Güra, a més de directors de renom com el mestre Emmanuel Krivine, que serà el principal director convidat a partir d'aquesta temporada i que, al costat del director titular Pablo González, contribuirà al desenvolupament artístic de l'orquestra. L'OBC comptarà, un cop més, amb batutes tan destacades i fidels com Kazushi Ono, Stéphane Denève, Jakob Hrusa, François-Xavier Roth i Antoni Ros Marbà.



Benet Casablancas

La presència del repertori català en la temporada de l'OBC estarà representada en la 2013-14 per obres d'Antoni Parera Fons, Xavier Benguerel, Robert Gerhard, Joan Manén, Ricard Lamote de Grignon, Manel Oltra, Enric Granados i Joaquim Homs, a més del ja esmentat Benet Casablancas, protagonista del retrat de compositor.

Les cites més destacades de la temporada seran el concert inaugural, amb Natalia Gutman (violoncel) i la direcció de Pablo González, i un programa rus al voltant de Romeu i Julieta (Txaikovski i Prokófiev) i el *Concert per a violoncel* de Xostakóvitx; la presentació d'Emmanuel Krivine com a director convidat amb la *Simfonia Gran* de Schubert i Bertrand Chamayou interpretant *Burleske per a piano i orquestra* d'Strauss; l'oratori *L'enfance du Christ* de Berlioz amb els cors Madrigal i Lieder Càmera; la *Simfonia Alpina* d'Strauss i *November Steps* de Takemitsu amb Kazushi Ono a la batuta; la *Simfonia Fantàstica* de Berlioz novament amb Krivine, *La consagració de la primavera* d'Stravinsky amb Pablo González en un concert que inclourà dos *Concerts per a violí* de Mozart interpretats per Frank-Peter Zimmermann, i la *Simfonia núm. 8* de Mahler amb l'OBC, l'Orquestra de l'ESMUC i un conjunt de cors catalans que inclouen els Madrigal, Lieder Càmera i Orfeó Català, entre d'altres. A més, l'Orchestre National du Capitole de Tolosa de Llenguadoc i el seu titular Tugan Sokhiev visitaran novament L'Auditori per interpretar en versió de concert *Boris Godunov* de Mussorgski.

Temporada 2013-2014



Monika Rittershaus

Fundació Orfeó Català-Palau de la Música

Temporada 2013-14

La Filharmònica de Berlín i l'Orfeó Català actuaran per primer cop junts l'1 de juliol en la inauguració de la temporada 2013-14 interpretant el *Requiem* de Fauré al Palau de la Música Catalana.

La Fundació Orfeó Català-Palau de la Música inicia la seva temporada 2013-14 més d'hora que mai. Ho farà amb un concert el proper 1 de juliol, en què per primer cop actuarà l'Orquestra Filharmònica de Berlín –sota la direcció del seu titular, Simon Rattle– junt amb l'Orfeó Català amb un programa que inclou el *Requiem* de Fauré i la *Simfonia núm. 2* de Schumann. Una fita històrica que recorda la vinculació de la Berliner Philharmoniker amb el Palau de la Música des que el 1908 –tot just acabada d'inaugurar la sala modernista– va oferir-hi una sèrie de concerts simfònics sota la direcció del llavors titular Richard Strauss –de qui el 2014 es commemora el 150è aniversari del naixement–, el qual va aprofitar per presentar alguns dels seus poemes simfònics.

La Filharmònica de Berlín torna al Palau deu anys després de la seva presentació en aquesta sala, el maig del 2003, amb Mariss Jansons a la batuta, mentre que Simon Rattle torna a Barcelona després de gairebé quaranta anys del seu darrer concert al Palau –al capdavant de l'English Chamber Orchestra, l'abril del 1975–; Rattle tenia 21 anys.

Al febrer i dins el mateix cicle, la Filharmònica de Munic dirigida per Lorin Maazel interpretarà la seva gran *Simfonia Alpina*. L'orquestra titular del Gran Teatre del Liceu, a més, interpretarà un bon nombre d'aquests poemes simfònics al llarg dels concerts que oferirà a la seu de l'Orfeó Català durant el segon cicle Liceu al Palau.

Constel·lació Palau 100

Aquestes connexions no són les úniques al llarg de la temporada i demostren la particular cura que s'ha posat a oferir una programació diversa i equilibrada que compleixi els quatre objectius marcats per la institució: fer de cada concert un esdeveniment extraordinari (tant per la qualitat dels artistes i les obres escollides, com per la versió oferta); donar centralitat a la música coral (no hi ha cap altra sala europea que tingui un percentatge més elevat de música coral en la seva programació); defensar la música catalana, tant pel que fa a compositors com d'intèrprets i, en darrer lloc, adaptar-se a la situació econòmica actual no abaixant el pressupost ni el nombre de concerts, sinó millorant en eficiència i amb una més elevada previsió d'ingressos per taquilla.

D'esdeveniments extraordinaris, n'hi ha previstos uns quants aquesta temporada de 91 concerts, que inclou grans orquestres i solistes internacionals, però també fins a 56 concerts amb presència catalana (intèrprets o formacions), 26 obres d'autors catalans i 28 obres contemporànies. Una programació que té com a nucli central, novament, el cicle Palau 100, però que n'ha creat al seu voltant un de satèl·lit amb propostes d'elevada qualitat però amb preus i cost de producció més assequibles, que contribuiran a equilibrar els comptes de l'entitat. Aquesta "constel·lació Palau 100" –que és com s'ha batejat el cicle– inclou diversos concerts de piano amb figures de carrera internacional però potser encara no prou coneguts aquí, com Evgeni Koriolov (que interpretarà les *Variacions Goldberg* de Bach) o Kristian Bezuidenhout (que inicia una col·laboració a llarg termini en què interpretarà la integral de *Sonates* de Mozart amb fortepiano). També apareixen en aquest cicle el pianista canari Iván Martín, la soprano catalana



Ramon Humet, compositor convidat del Palau de la Música Catalana

Núria Rial, Grigory Sokolov (l'habitual però sempre ben acollit pianista rus), Benjamin Alard (que prosseguirà amb el repte d'oferir la integral de l'obra per a teclat de J. S. Bach al clave, aquest cop amb el primer i segon llibre d'*El clave ben temprat*) i el Cor Jove de l'Orfeó Català junt amb el grup d'interpretació històrica Pygmalion, amb el qual oferirà el *Te Deum* de Charpentier. A aquesta programació, cal sumar-hi els cicles de l'Orquestra Simfònica del Vallès (10 concerts), l'Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra (3 concerts), Tardes al Palau, el Cicle d'Orgue, el Primer Palau, Liceu al Palau, ECHO Rising Stars, Intèrprets Catalans (amb Jordi Camell, Albert Guinovart, Alba Ventura, Núria Rial i el Trio Kandinski), Palau 100 Cambra (hi destaca la presentació del Cuarteto Simón Bolívar o el recital de *lieder* de Werner Güra), el cicle del Cor de Cambra del Palau i el de l'Orfeó Català, que portarà com a cors convidats el Cor Vivaldi, la Polifònica de Puig-reig i l'Eric Ericsons Kammarkör (un dels cors més prestigiosos a nivell internacional).

Propostes úniques a Palau 100

El cicle estrella, Palau 100, reprendrà –després del concert inaugural al juliol– l'activitat el 2 d'octubre amb el retorn en solitari de la pianista Khatia Buniatishivili, que ja oferí un recital amb gran èxit la temporada passada i que aquest cop interpretarà obres de Ravel i els *Quadres d'una exposició* de Mussorgski. Serà el retorn a Barcelona també, després d'anys d'absència en les programacions d'aquí, de Gidon Kremer (violí) i Martha Argerich (piano) en duo. L'oferta de petit format es completa amb l'actuació d'Stephen Kovacevich amb les tres darreres S*onates per a piano* de Beethoven. Tornarà René Jacobs –després de l'èxit assolit amb l'extraordinària versió de *La flauta màgica*– per continuar amb la proposta a llarg termini de presentar les tres òperes de W. A. Mozart i L. Da Ponte que comença enguany amb *Le nozze di Figaro*. El Cor de Cambra del Palau serà, a més, el cor designat per interpretar les parts corals de les tres òperes que configuren el dit projecte, que es completarà en les dues properes temporades amb *Don Giovanni* i *Così fan tutte*. En l'àmbit de les grans orquestres, hi destaca la Filharmònica de Munic amb Lorin Maazel, la Royal Philharmonic Orchestra i Charles Dutoit, que interpretaran junt amb l'Orfeó Català i el Cor de Cambra el *Gloria* de Poulenc, la Simfònica de la Ràdio de Munic sota la direcció del vibrant director veneçolà Gustavo Dudamel –amb dues visions contrastades de la primavera: la *Sisena* de Beethoven i *La consagració de la primavera* d'Stravinsky– i la col·laboració de l'Orquesta Sinfónica de Navarra, sota la direcció d'Ernest Martínez-Izquierdo, amb el Cor de Cambra per oferir les *Vesperae solennes de confessore* de Mozart. Concert en què també col·laborarà María Bayo interpretant els *Chants d'Auvergne* de Canteloube. El cicle es completa amb el recital de la soprano russa Anna Netrebko acompanyada de l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu i tres propostes amb formacions de criteris històrics. D'una banda, el Monteverdi Choir i els English Baroque Soloists de John Eliot Gardiner interpretaran els *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi, en la gira del cinquantenari de la seva fundació, precisament amb aquesta obra, a Cambridge, l'any 1964. El Bach Collegium Japan de Maasaki Suzuki portarà la *Passió segons sant Joan* en una versió rigorosa i la Freiburger Barockorchester, dirigida pel granadí Pablo Heras-Casado –la batuta més internacional de la generació actual a l'Estat espanyol–, oferirà els tres concerts de Schumann amb tres grans solistes: Isabelle Faust (violí), Jean-Guihen Queyras (violoncel), Alexander Melnikov (piano) i l'Orfeó Català, que interpretarà el *Schiksalslied* de Brahms.

Ramon Humet, compositor convidat

Enguany, el compositor convidat de la temporada del Palau serà el barceloní Ramon Humet (1968). El compositor compondrà una obra expressament per al Concert de Sant Esteve de l'Orfeó Català (que el proper desembre celebrarà la seva edició número 100). A més, s'interpretaran diverses obres de la seva trajectòria compositiva, com fragments de la música de l'òpera-oratori *Sky disc*, que tindrà la seva presentació mundial a Halle aquest proper mes d'octubre, el cinquè quadern d'*Escenes del bosc* per a piano que presentarà a nivell estatal Alba Ventura, o *Dextera Domini* que interpretarà el Cor de Cambra.

Cartografia de la intimitat

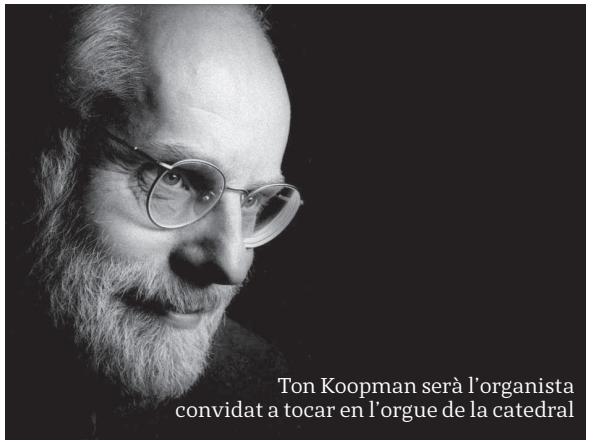
La presència de les arts plàstiques tornarà a ser protagonista en la proposta artística de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música. Enguany seran tres les artistes amb què s'establirà un diàleg artístic emparat en el títol "Cartografia de la intimitat": Louise Bourgeois, Eulàlia Valldosera i Pina Bausch. A través de la seva obra el Palau vol oferir al públic un viatge que revela el mapa íntim del procés de creació artística que parteix de les experiències de la vida i l'exaltació de les emocions més íntimes.

Pressupost equilibrat

En termes econòmics, la temporada 2013-14 presenta un pressupost d'1.920.000 euros, amb una variació mínima respecte del de la temporada actual, i amb una previsió d'ingressos de taquilla d'un 80% respecte del global del pressupost artístic. La Fundació Orfeó Català-Palau de la Música preveu assumir l'impacte de l'increment de l'IVA en un 13 %, fet que repercutirà en una baixada del preu de les entrades.

Temporada 2013-2014

› Auditori de Girona. Segon cicle Nits de Clàssica, del 28 de juny al 14 de juliol



Ton Koopman serà l'organista convidat a tocar en l'orgue de la catedral

Per segon any consecutiu l'Auditori de Girona presenta el nou format de cicle estival en què es va reconvertir el passat curs el, fins a llavors, Festival de Músiques Religioses i del Món de Girona. Amb una programació de vuit concerts que tindran lloc entre el 28 de juny i el 14 de juliol i un cartell molt vistós i policromàtic de l'artista contemporani Gerhard Richter –que encapçala el cartell del cicle Nits de Clàssica de l'edició 2013– presenta una programació en què la gran tradició musical occidental es combina amb el particularment atractiu patrimoni de la ciutat per oferir propostes úniques.

Com ho serà, per exemple, la inauguració del cicle, a la catedral de Girona, amb l'excepcional presència del director flamenc René Jacobs al capdavant de l'Akademie für Alte Musik de Berlín i amb les veus d'Isabelle Druet i Sunhae Im en una proposta musical que inclou el també excepcional *Stabat Mater* de Pergolesi.

L'espai de la catedral acollirà també el tradicional concert d'orgue que enguany convida un referent de la interpretació de l'obra barroca per a orgue: l'holandès Ton Koopman, que interpretarà un programa amb diverses obres de J. S. Bach que inclouen la *Fantasia en Sol major* i els corals *Nun komm der Heiden Heiland* en Sol menor i *Wachet auf ruft uns die Stimme*, a més de diverses peces de Correa de Arauxo, Cabanilles, Bruna i Buxtehude i, és clar, la conegudíssima *Tocata i fuga en Re menor* de J. S. Bach. En un espai més recollit, el claustre de la catedral, tindran lloc dos recitals pianístics amb dues figures representatives de la nova generació de pianistes de l'Estat espanyol amb trajectòria internacional: Àlex Alguacil (3 de juliol) i Javier Perianes (14 de juliol). El pianista barceloní presentarà en el seu recital dues partitures inèdites recentment descobertes de W. A. Mozart (*Allegro molto*, de 1780) i Johannes Brahms (*Albumblatt en La menor* op. post., de 1853) en el que serà la seva primera audició estatal. A aquestes cal afegir l'estrena absoluta de *Seqüència sobre Richter* del català Hèctor Parra. El programa es completa amb una selecció de *Visions fugitives op. 22* de Serguei Prokófiev, *Tres pastorals* de Francis Poulenc i *Quatre scherzos* i la *Polonesa núm. 6, op. 53, "Heroica"* de Frédéric Chopin, amb què es clourà el concert. El pianista Javier Perianes (Huelva, 1978), oferirà un recital (que serà de clausura al cicle) amb un programa que combinarà preludis i balades de Frédéric Chopin i obres també intimistes de Claude Debussy, com *Danseuses de Delphes, L'îsle joyeuse, Claire de lune* o *Les sons et les perfums*. Una selecció de la *Música callada* de Frederic Mompou (que el pianista va enregistrar fa poc temps) completa un programa que es clourà amb dues obres contrastades en caràcter de Manuel de Falla: *Cuatro piezas españolas* i *Fantasía Baetica*.

El recinte de l'Auditori de la Mercè acollirà el concert del Quartet Mosaïques, el quartet de corda amb instruments d'època més prestigiós a nivell internacional, que oferirà dos quartets de W. A. Mozart en versions de referència per l'aproximació amb criteris històrics: el *Quartet núm. 17 en Si b M, KV 458 "la Caça"* i el *Quartet núm. 19 en Do M, KV 465 "Dissonàncies"*.



Kristof Fischer

L'Akademie für alte Musik de Berlin actuarà a la catedral de Girona amb René Jacobs

Una altra proposta curiosa serà el diàleg proposat entre Andreas Staier (clavicèmbal) i Aleksandr Melnikov (piano), que enfrontaran en un mateix recital preludis i fugues de J. S. Bach i de Dmitri Xostakóvitx, que el compositor rus va escriure seguint el model bacchià dels 24 preludis i fugues en les 24 tonalitats possibles. El concert tindrà lloc el dia 11 de juliol al Teatre Municipal de Girona. La Jove Orquestra Nacional de Catalunya (JONC), sota la direcció de Josep Pons, visitarà l'Auditori de Girona –en un concert d'entrada gratuïta– per oferir una de les obres més destacades de la segona meitat del segle XX: la *Simfonia Turangalila* d'Olivier Messiaen. L'obra, que fa servir les ones Martenot (Philippe Arrieus en serà el solista) i tindrà Jordi Masó com a solista de piano, servirà per celebrar el 20è aniversari de la formació simfònica catalana, amb el director que la va impulsar i actual director musical del Gran Teatre del Liceu.

El cicle es completa amb la proposta del grup vocal Psallentes, que oferirà cant gregorià i primeres polifonies de J. De Vitry, en un programa que, amb el títol "La processó de les beguines", servirà per celebrar el mil·lenari del monestir de Sant Daniel, al claustre del qual tindrà lloc aquest concert especial, dirigit per Hendrik van den Abeele.

> 3r Festival de Música Antiga dels Pirineus, del 12 de juliol al 24 d'agost. Polònia, país convidat


Sofia Menendez

Albert Recasens, director de La Grande Chapelle

Polònia serà el país convidat de l'edició 2013 del Festival de Música Antiga dels Pirineus, gràcies a un acord entre el Ministeri de Cultura de Polònia i el dit festival. La presència de la música polonesa es vehicularà a través de la Fundació Ogrody Muzyczne, dedicada a la promoció de la música i els intèrprets polonesos, i es materialitzarà en un total de sis concerts a càrrec dels *ensembles* polonesos Sabionetta i Ars Nova als municipis de Guardiola de Berguedà, Sort, la Torre de Cabdella, la Seu d'Urgell, la Pobla de Segur i Ordino.

La formació Ars Nova juntament amb l'*ensemble* Subtilior presentarà un programa al voltant del compositor renaixentista Mikolaj Gomolka (c. 1535-1609), de qui interpretaran *Melodiae na Psalterz Polski.* Aquesta col·lecció de salms per a quatre veus *a cappella* és una de les obres més valuoses del patrimoni musical renaixentista polonès. D'altra banda, l'*ensemble* vocal i instrumental Sabionetta interpretarà un recull d'obres de diversos cançoners polonesos del segle XVI. Obres que parlen de la vida a la cort polonesa, de reis, de batalles i obres de temàtica religiosa.

Polònia pren així el relleu d'Euskadi, que l'any passat va convertir-se en el primer país convidat pel Festival en una iniciativa que pretén, d'una banda, donar a conèixer el FEMAP arreu i, d'altra banda, fomentar l'intercanvi de produccions a la Península i arreu d'Europa.

La tercera edició del Festival de Música Antiga dels Pirineus ha consolidat la seva presència al panorama musical estival ampliant la seva oferta musical a 40 concerts que tindran lloc en 17 municipis de Catalunya i 3 parròquies d'Andorra; i suma, així, un total de 6 punts més que l'any passat. El Festival, que s'inaugura el 12 de juliol a la catedral de la Seu d'Urgell i es clourà el 24 d'agost a la Casa Areny Plandolit d'Ordino, és considerat festival estratègic per la Generalitat de Catalunya.

Aquest any 2013, el Festival compta amb dues novetats importants: d'una banda, una oferta d'estades turístiques al Pirineu que inclouen l'allotjament més l'entrada als concerts i, d'altra banda, un concert únic que tindrà lloc a l'estany Gento, dins del municipi de la Torre de Cabdella. Per assistir a aquest concert, que tindrà lloc el dia 20 de juliol, serà necessari accedir-hi amb teleFèric, ja que és l'única via per poder-hi arribar. D'aquesta forma el FEMAP presentarà l'únic concert del món on s'ha de viatjar per l'aire per poder escoltar la música, que serà interpretada per la formació Accademia del Piacere.

Enguany, el Festival suma un total de 16 propostes musicals que, a banda dels grups polonesos ja esmentats, inclou un bon nombre d'agrupacions catalanes, com són La Grande Chapelle d'Albert Recasens –que inaugura el Festival–, Cum Cantico, Flor de Lis, Xuriach, Acadèmia 1750 (Pablo Valetti , director concertino), Vespres d'Arnadí, la soprano Marta Mathéu, Nuevo Sarao i el contratenor Xavier Sabata. La Ritirata (que dirigeix Josetxu Obregón), l'Accademia del Piaccere, la soprano Mercedes Hernández i el guitarrista barroc Fernando Reyes i l'European Union Baroque Orchestra (EUBO) completen l'intens cartell, que preveu una mitjana de dos a tres concerts per formació.

Entre l'àmplia oferta musical convé destacar la nova producció pròpia del FEMAP que obrirà el Festival a la catedral de Santa Maria d'Urgell (l'endemà es repetirà el concert a Berga) a càrrec de La Grande Chapelle que dirigeix Albert Recasens. Es tracta de la *Missa Scala Aretina* de Francesc Valls, que torna a la llum en temps moderns gràcies a la recuperació musicològica duta a terme per Marius Bernadó. Aquesta missa, que deu el nom a Guido d'Arezzo, de qui Francesc Valls pren l'escala de sis tons (hexacord) per fer el *cantus firmus*, va ser escrita el 1702 (segons es desprèn dels manuscrits conservats a la Biblioteca de Catalunya) però entrà en polèmica a partir del 1715, un cop finalitzada la Guerra de Successió. La polèmica prové de la gosadia de Francesc Valls en introduir un interval dissonant de 9a sense preparar sobre les paraules *"miserere nobis"* en una entrada de la veu del tiple II. Una llicència estètica que no va ser compresa per molts dels seus contemporanis i que, sumat als posicionaments polítics de Valls –partidari del candidat austriacista a la corona espanyola derrotat per l'exèrcit borbó–, va esclatar en una polèmica que durà fins al 1737 i tingué opinions de compositors de la Península i fins i tot d'altres països europeus. Coincidint amb la propera commemoració del 300 aniversari de l'11 de setembre de 1714, el FEMAP recupera aquesta missa en una producció musical ambiciosa.

També destaquen el concert que el grup barroc Vespres d'Arnadí dedica al 300 aniversari del naixement de Domènec Terradellas, amb la veu de la soprano tarragonina Marta Mathéu i el projecte d'àries barroques de compositors amateurs de la segona meitat del segle XVII i primera del XVIII (nobles, advocats, militars, monjos...) l'obra dels quals va acabar tenint una gran influència en l'escena musical i la societat del seu temps, que el contratenor Xavier Sabata oferirà sota el títol *I dilettanti.*

Una altra de les novetats del Festival és el I Curs del Festival de Música Antiga dels Pirineus, que tindrà lloc del 29 de juliol a l'1 d'agost a l'Escola Municipal de Música de Berga sota la direcció de Lluís Vilamajó i que es clourà amb dos concerts els dies 2 i 3 d'agost a Sort i Berga. Enguany, el curs girarà al voltant de la polifonia en el Renaixement i tindrà com a professors els cantants Lluís Vilamajor, Carlos Mena i Lambert Climent.

Són Notícia

> 33è Festival de Música de Torroella de Montgrí.
Inauguració del nou Auditori, seu del festival d'estiu



Uri Caine

El Festival de Música de Torroella de Montgrí celebra, amb la 33a edició, una efemèride especial. El tan esperat Auditori de Torroella de Montgrí-Costa Brava estarà acabat aquest proper mes de juliol de 2013 per acollir la inauguració de la 33a edició del Festival, que fins ara s'ha celebrat principalment a l'església de Sant Genís. A partir d'ara, doncs, l'Auditori de Torroella serà la nova seu on s'instal·larà el Festival de Música, malgrat que alguns concerts tindran lloc, per les seves característiques, a l'església esmentada.

La inauguració del Festival, com també de l'Auditori de Torroella de Montgrí, serà el divendres 19 de juliol amb motiu del primer concert, que tindrà com a protagonistes l'orquestra Acadèmia 1750, sota la direcció d'Enrico Onofri, la soprano Núria Rial i el contratenor Xavier Sabata, en un programa format per obres del Barroc italià i català, combinant autors com Antonio Vivaldi, Nicola Porpora i G. F. Händel, amb els catalans Josep Duran, Domènech Terradellas (de qui se celebren els 300 anys del naixement aquest 2013) i Josep i Joan Pla.

El Festival de Torroella de Montgrí, que enguany també té com a novetat la incorporació de Montse Faura com a directora i gerent del Festival i de l'Escola Municipal de Música de Torroella, si bé Josep Lloret encara n'és el director artístic, presenta un total de 14 concerts, amb convidats tan heterogenis com la cantant Ute Lemper, el pianista Uri Caine, la pianista Elisabeth Leonskaia o Hespèrion XXI amb Jordi Savall.

Hi destaca la visita de l'Staats-und Domchor Berlin amb un programa de cantates de J. S. Bach, escollides per a escenes de la vida a partir del recull de cants *Musicalisches Gesang-Buch* (1736) de George Christian Schemelli, en un programa que es clourà amb l'obra *Immortal Bach* de Knut Nystedt. Bach també serà protagonista en el concert de l'Orquestra Barroca de Friburg, que interpretarà les suites orquestrals del compositor natural d'Eisenach. Al seu torn, l'Orquestra de Cambra d'Stuttgart oferirà un programa amb la serenata per a cordes *Eine kleine Nachtmusik* de Mozart i altres serenates de Txaikovski i Dvořák, sota la direcció de Wolfram Christ.

La presència local, la posaran diverses formacions i intèrprets catalans, com són el Quartet Quixote i el Quartet Gerhard, que compartiran protagonisme en un concert en què interpretaran conjuntament l'*Octet per a cordes en Mi bemoll major* de Mendelssohn i, individualment, dos *Quartets* de Schumann. També seran protagonistes el grup Nuevo Sarao, que interpretarà el recentment recuperat *Libro de tonos y villancicos* de Joan Araniés, el grup Hespèrion XXI liderat per Jordi Savall amb un recorregut pel Barroc europeu i, novament, l'orquestra resident del Festival, Acadèmia 1750, que sota la direcció de Pablo Valetti interpretarà un programa íntegrament dedicat a música de Ferran Sor, en el Memorial Ernest Lluch.

El pianista canari Iván Martín –amb un recital amb sonates d'Antoni Soler i Domenico Scarlatti i obres de Debussy i Chopin– i el pianista basc Joaquín Achúcarro –habitual del Festival– amb un programa romàntic amb obres de Brahms, Granados, Albéniz, Rakhmàninov i Ravel, completen el cartell del Festival.

La programació, però, es completa amb un seguit de concerts familiars que volen apropar la música clàssica i els diversos gèneres i els instruments corresponents al públic infantil i familiar, a més del Festival OFF a l'Estartit i el Fringe, impulsat per la Fundació Vila Casas, que promocionarà grups emergents amb concerts gratuïts durant un cap de setmana.



Quartet Gerhard

Liceu Òpera Barcelona

13/14

Concerts Bicentenari Verdi

Rigoletto, Nabucco, Oberto i altres
Setembre de 2013 dia 30. Octubre de 2013 dia 3

La Traviata, Il trovatore, Stiffelio i altres
Octubre de 2013 dies 6 i 9

Aida, Macbeth, Ernani i altres
Octubre de 2013 dies 13 i 17

Don Carlos, Otello, Falstaff i altres
Octubre de 2013 dies 19 i 21

Karel Mark Chichon
Elena Mosuc, Désirée Rancatore, Josep Bros, Antonino Siragusa, Leo Nucci, John Relyea, Rachele Stanisci, Carlo Ventre, Juan Jesús Rodríguez, Stefano Palatchi i altres.

ÒPERES

Agrippina
de Georg Friedrich Händel

Novembre de 2013 dies 16, 18, 21, 24, 26 i 29
Harry Bicket · David McVicar
Sarah Connolly, Malena Ernman, Danielle de Niese, David Daniels, Franz Josef Selig, Henry Waddington, Dominique Visse i Enric Martínez-Castignani.
Théâtre Royal de la Monnaie (Brussel·les) / Théâtre des Champs-Elysées (París)

L'Atlàntida *Memorial Pau Casals*
de Manuel de Falla CONCERT

Novembre de 2013 dies 27 i 28
Josep Pons
Àngel Odena, Ofèlia Sala, Gemma Coma-Alabert, David Alegret, Francisco Vas, Àlex Sanmartí, Elena Copons, Anna Tobella i altres.

Cendrillon
de Jules Massenet

Desembre de 2013 dies 20, 22, 23, 27, 28 i 30. Gener de 2014 dies 2, 3, 5 i 7
Andrew Davis · Laurent Pelly
Joyce DiDonato / Karine Deshayes, Annick Massis / Eglise Gutiérrez, Alice Coote / Michèle Losier, Ewa Podleś / Doris Lamprecht, Laurent Naouri / Marc Barrard, Cristina Obregón, Marisa Martins, Luis Cansino i altres.
Gran Teatre del Liceu / Royal Opera House Covent Garden (Londres) / Théâtre Royal de la Monnaie (Brussel·les) / Opéra de Lille

La sonnambula
de Vincenzo Bellini

Gener de 2014 dies 27, 28 i 30. Febrer de 2014 dies 1, 2, 4, 5, 8, 9, 11, 14 i 17
Daniel Oren · Marco Arturo Marelli
Diana Damrau / Patrizia Ciofi, Juan Diego Flórez / Celso Albelo, Nicola Ulivieri / Michele Pertusi, Eleonora Buratto / Sabina Puértolas, Àlex Sanmartí, Jordi Casanova i altres.
Wiener Staatsoper (Viena) / Royal Opera House Covent Garden (Londres)

Tosca
de Giacomo Puccini

Març de 2014 dies 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23 i 25
Paolo Carignani · Paco Azorín
Sondra Radvanovsky / Martina Serafin / Fiorenza Cedolins, Alfred Kim / Jorge de León, Ambrogio Maestri / Scott Hendricks / Vittorio Vitelli, Vladimir Baykov / Alessandro Guerzoni, Francisco Vas / José Manuel Zapata, Valeriano Lanchas, Manel Esteve Madrid, Elena Copons i altres.
Gran Teatre del Liceu / Teatro de la Maestranza (Sevilla) / Teatro Colón (Buenos Aires)

La llegenda de la ciutat invisible de Kitege
de Nikolai Rimski-Kórsakov

Abril de 2014 dies 13, 16, 22, 26 i 30
Josep Pons · Dmitri Tcherniakov
Svetlana Ignatovitx, Maksim Aksenov, Eric Halfvarson, Dimitris Tiliakos, Vladimir Ognovenko, Margarita Nekrasova, Mayram Sokolova, Guennadi Bezubenkov, Josep Fadó, Albert Casals i altres.
Gran Teatre del Liceu / De Nederlandse Opera (Amsterdam) / Teatro alla Scala (Milà)

La valquiría
Die Walküre
de Richard Wagner

Maig de 2014 dies 19, 22, 23, 25, 27, 28, 30 i 31. Juny de 2014 dia 3
Josep Pons · Robert Carsen
Iréne Theorin / Catherine Foster, Anja Kampe / Eva Maria Westbroeck, Klaus Florian Vogt / Franck van Aken, Albert Dohmen / Greer Grimsley, Mihoko Fujimura / Katarina Karnéus, Eric Halfvarson / Ante Jerkunica, Daniela Köhler, Maribel Ortega, Susana Cordón, Kai Rüütel, Pilar Vázquez, Ana Häsler, Anna Tobella, Kismara Pessatti i altres.
Bühnen der Stadt Köln (Colonia)

Il prigioniero
de Luigi Dallapiccola

Suor Angelica
de Giacomo Puccini

Juny de 2014 dies 22, 25 i 27. Juliol de 2014 dies 1 i 4
Josep Pons · Lluís Pasqual
Barbara Frittoli, Dolora Zajick, Jeanne-Michèle Charbonnet, Ievgueni Nikitin, Robert Brubaker, Albert Casals, Toni Marsol, Gemma Coma-Alabert, Marina Rodríguez-Cusí, Itxaro Mentxaka, Auxiliadora Toledano, Anna Tobella, Sandra Ferrández, Inés Moraleda i altres.
Gran Teatre del Liceu / Teatro Real (Madrid)

DANSA

Ballet Nacional de Polònia

Octubre de 2013 dies 24, 25 i 26
Bach Dances Emil Wesołowski, George Balanchine, Ed Wubbe i Krzysztof Pastor

Les Ballets de Monte-Carlo

Febrer de 2014 dies 13, 15 i 16
La Belle
Jean-Christophe Maillot

Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu

Gran Teatre del Liceu

CONCERTS

Philippe Jaroussky
Andrea Marcon
Orquestra Barroca de Venècia
Octubre de 2013 dia 27

Concert Final Concurs «Francesc Viñas»
Gueràssim Voronkov
Gener de 2014 dia 17 i 19

Angela Gheorghiu i Saimir Pirgu
Ramon Tebar
Abril de 2014 dies 25 i 28

Jordi Savall
Le Concert des Nations
Maig de 2014 dia 24

Puccini / Dallapiccola
Il tabarro, Canti di prigionia
Pablo González
OBC
Juliol de 2014 dia 3

Cicle Liceu al Palau
Josep Pons
Serenates de Dvořák i Mozart
Novembre de 2013 dia 10
Zarathustra (Poemes simfònics d'Strauss)
Sol Gabetta
Gener de 2014 dia 12
Till Eulenspiegel (Poemes simfònics d'Strauss)
Anja Harteros
Febrer de 2014 dia 15
Don Joan i Don Quixot (Poemes simfònics d'Strauss)
Març de 2014 dia 26

Concerts a L'Auditori
Josep Pons
El somni d'una nit d'estiu
Novembre de 2013 dia 5
La «Romàntica» de Bruckner
Febrer de 2014 dies 21, 22 i 23

RECITALS

Edita Gruberova
Alexander Schmalez
Novembre de 2013 dia 17

Nina Stemme
Matti Hirvonen
Març de 2014 dia 24

Jonas Kaufmann *Viatge d'hivern*
Helmut Deutsch
Març de 2014 dia 28

Angela Denoke *Una nit amb Kurt Weill*
Tal Balshai, Norbert Nagel
Abril de 2014 dia 29

Homenatge Joan Pons
Maig de 2014 dia 29

ÒPERA PER A JOVES

Così FUN tutte
Al Teatre-Auditori Sant Cugat
Febrer de 2014 dia 15

EL PETIT LICEU

El Superbarber de Sevilla
Octubre de 2013 dia 20

La petita Flauta Màgica
Novembre de 2013 dia 17
Febrer de 2014 dies 2, 8 i 9

Guillem Tell
Novembre de 2013 dies 24 i 30

La Ventafocs
Gener de 2014 dia 26

La casa flotant
Març de 2014 dies 15, 22 i 23

Petruixka amb IT Dansa
Abril de 2014 dia 6

Allegro Vivace
Maig de 2014 dia 11

Els músics de Bremen
Maig de 2014 dia 25. Juny de 2014 dia 1

Venda d'abonaments Fins el 28 de juny
Venda de localitats A partir del 8 de juliol

Per més informació

www.liceubarcelona.cat

ARTICLE

Wagner
L'amor, la mort

Notes de dossier

PER JAUME RADIGALES

S'escau, el 22 del mes de maig d'enguany, el bicentenari del naixement de Richard Wagner (1813-1883). L'amor i la mort vertebren els dos pols característics de la majoria de les òperes, des dels orígens del gènere. Dos temes que Wagner explora de manera decisiva en el seu corpus teatral.

*"La naturalesa de la dona és l'*amor; *però aquest amor és amor* receptiu, *que en rebre* es lliura *incondicionalment."* Així definia i resumia Richard Wagner la condició femenina, amb unes paraules que sintetitzen la idea que travessa dos drames musicals (per dir-ho, precisament, en termes wagnerians) com són *L'anell del nibelung* i *Tristany i Isolda*. El primer, amb el seu pròleg i les tres jornades, culmina a mode de tesi amb el tema de Sieglinde, mare de Siegfried i esposa-germana de Siegmund, al final d'*El capvespre dels déus*. Un amor absolut, el més incommensurable de tots, que és el de la mare. El segon, i que segurament compendia gran part de l'ideari eticoestètic del músic alemany, col·loca damunt de l'escenari un amor prohibit que, en ser proscrit, creix amb tota la vehemència i tota la voluptuositat, fins a arribar a fondre's amb la idea ambigua d'una mort que, en el fons, es concep a mode de trànsit en el cèlebre i també conclusiu "Liebestod".

Tal com va fer, influït sens dubte per Wagner, Claude Debussy amb el seu *Pelléas et Mélisande*, el compositor alemany no estava interessat, en *Tristany i Isolda*, en el com sinó en el què, és a dir, en l'essència d'un amor que acabarà resultant tràgic per la seva catarsi, que serveix de nexe entre la mesura i la desmesura. Tristany estima Isolda i aquesta estima Tristany. Ara bé, tenint en compte que mentre escrivia aquesta obra Wagner mantenia una relació adúltera amb Mathilde Wesendonck, és interessant recordar el que escriu el musicòleg Christian Merlin sobre el cas, quan ens diu que *"no és que Wagner hagués escrit* Tristany *perquè estigués enamorat, sinó que es va enamorar perquè escrivia* Tristany". Interessant aclariment, doncs, perquè ajuda a entendre que el que Wagner escriu és una òpera en què l'amor es llegeix des de la perspectiva utòpica i des d'una posició propera a l'egoisme. Tanmateix, l'amor és en aquesta obra un element místic, que va més enllà de la mort, perquè parla de la unió i la fusió de dues ànimes, de dos cossos, en un de sol. Els amants, en efecte, es busquen, es troben, es perden i finalment moren. Però la música, amatent a l'èxtasi de la trobada, continua, voluptuosa, en un cercle irresistible i del tot fascinant. Una música que sembla estar inspirada pels principis del filòsof Arthur Schopenhauer, tan admirat per Wagner, que parlava de viure en l'angoixa del desig, de la voluntat, esperant una felicitat utòpica i llunyana, i que es troba tan sols en l'anul·lació d'un mateix. Per això, Tristany i Isolda tan sols seran l'un per a l'altre en el moment en què desaparegui el seu entorn natural. I això passa en el context de la nit transgressora que els envolta al segon acte, abans de l'abandó del tercer, moment en què la mort és tan sols física. Un recurs, el de la nit embolcalladora, poc original i que es remunta a la tradició de l'"albada" pròpia de la literatura trobadoresca medieval i que fins i tot Shakespeare explota en la cèlebre cinquena escena del tercer acte de *Romeo i Julieta*.

D'aquí que el "Liebestod" (mal conegut com a "mort d'Isolda") amb què acaba l'òpera s'hagi de llegir, com dèiem, més aviat en clau de trànsit, de transfiguració, de transformació mística, sota la forma d'una simfonia amb paraules.

Aquest drama no s'ha escapat de les interpretacions dels psicoanalistes –especialment els de la branca jungiana–, com ara Robert A. Johnson, autor de *We. Understanding the psychology of Romantic Love*, el qual apunta que *"en el món de l'inconscient, l'amor és una d'aquelles grans forces psicològiques que tenen poder per transformar l'ego. L'amor és un poder que desvetlla l'ego a l'existència de quelcom exterior a ell, que està fora dels seus plans, fora del seu imperi, fora de la seva seguretat. L'amor vincula l'ego no tan sols amb la resta de l'espècie humana, sinó amb l'ànima i amb tots els déus del món interior. Així doncs, per la seva pròpia naturalesa, l'amor és l'oposat exacte de l'egocentrisme"*. Així és com podem entendre, per exemple, el personatge d'Elsa, que formula vehementment a Lohengrin una pregunta prohibida que acabarà trencant el matrimoni en el que és l'òpera més trista que Wagner va escriure mai, tal com reconeixia el mateix autor. Però la paradoxa rau en el fet que, si l'amor és el més oposat a l'egocentrisme, l'existència i la biografia de Wagner van anar precisament en la línia d'aquest egoisme, ja que



Antoni Bofill

Deborah Voigt i Peter Seiffert en *Tristan und Isolde*, al Gran Teatre del Liceu, la temporada 2009-10

com se sap el músic alemany va utilitzar per als interessos propis el seu entorn i els personatges que pivotaven al seu voltant, a qui demanava una idolatria sense límits per poder regalar –això sí– a les generacions futures unes obres sensacionals. I és que en Wagner l'home i l'obra viuen una secessió evident, tret que llegim en clau d'exigència exògena l'obligatorietat de la mort redemptora en personatges –sempre femenins– com la Senta de *L'holandès errant*, la Kundry de *Parsifal* o la Brünnhilde de *L'anell del nibelung*. Per no parlar de l'Elisabeth de *Tannhäuser*, que espera que el trobador del Wartburg es decideixi pel camí de l'amor pur (Elisabeth) o voluptuós (Venus).

En tot aquest devessall i en tota aquesta galeria de personatges intervé, sempre, la sensualitat com a eix motriu. L'impagable assaig *Wagner and the Erotic Impulse*, publicat el 2010 per Laurence Dreyfus, insisteix precisament en aquest punt. I ens ajuda a entendre que aquell impuls eròtic –fins i tot en alguns casos homoeròtic– present en l'obra wagneriana, no està gens allunyat de les mateixes intuïcions que trobem en el pensament de Kierkegaard, Feuerbach, Schopenhauer o Nietzsche, o en la literatura de Mann, Maupassant i D'Annunzio. D'alguna manera, doncs, Wagner ja va intuir la crisi de la finisecularitat, amb el decadentisme voluptuós que la caracteritza. I això és essencial, també, per entendre la idea wagneriana de l'amor, vinculada indefectiblement a la mort.

L'amor i la seva renúncia marquen igualment algunes de les constants dels drames wagnerians. No cal dir que *Tristany i Isolda* entre ells, i *Lohengrin*, però també alguns episodis d'*Els mestres cantaires* o de *Parsifal*: l'ambivalent significança del testament wagnerià deixa entreveure la renúncia al bes de Kundry (acte II) per abraçar l'ascetisme i el sofriment a partir del record de la ferida d'Amfortas.

Havent deixat el seu corpus teatral conclòs amb el *"festival sacroescènic"* que acabem de comentar, és impossible saber quin rumb hauria seguit l'estètica musical i teatral wagneriana. És possible, tenint en compte els seus projectes i esbossos sobre Buda o Jesucrist, que hagués optat per la línia d'un misticisme de caràcter sensual. Però això ja seria una altra història.

Una cosa és certa: si l'amor com a experiència ètica es transforma durant el Romanticisme, no hi ha dubte que l'obra wagneriana va ser decisiva per a la materialització d'aquest canvi. Les coses no serien, a partir d'aleshores, igual que abans. ♦

ENTREVISTA

Sofia Gubaidulina

"La música es resisteix a ser explicada amb paraules"

Per Josep Barcons

La compositora tàtara Sofia Gubaidulina (1931) gaudeix d'un reconeixement unànime en el món musical contemporani. La seva obra és una de les més notables de les últimes dècades i –al costat de la finlandesa Kaija Saariaho– és probablement la dona compositora que ha rebut una major prèdica internacional.

Aconsellada i encoratjada per Xostakóvitx en acabar els estudis, Gubaidulina no va sucumbir a les directrius culturals soviètiques i va mantenir una poètica fortament personal, marcada per una profunditat espiritual i religiosa notable. L'interès del violinista rus Gidon Kremer per la seva música va permetre que el seu nom comencés a ser conegut a la dècada dels vuitanta i la seva projecció internacional esdevingué definitiva a partir del seu trasllat a Alemanya, poc després de la caiguda del bloc soviètic. Als seus 82 anys, aquest passat mes de març Barcelona, Saragossa i Madrid li van retre un merescut homenatge, capitanejat per l'excel·lent acordionista Iñaki Alberdi.

Com és que el 1992, poc després de la caiguda de la Unió Soviètica, anés a viure a Alemanya?

La caiguda del règim soviètic em va permetre sortir del país, cosa que no era possible fins en aquell moment. Després d'haver residit gairebé durant 40 anys a Moscou, el govern alemany em va oferir la possibilitat d'anar a viure a prop de la natura. Desitjava molt sortir de la gran ciutat i de l'ambient industrial. El temps que vaig viure a la ciutat no van ser els millors anys de la meva vida.

Què hi ha trobat, vivint als afores d'Hamburg?

D'una banda, el fet de poder tenir un contacte més directe amb els intèrprets. Però, sobretot, la possibilitat d'estar en contacte amb la naturalesa.

Aquest vincle amb la natura, té alguna cosa a veure amb la dimensió espiritual de la seva obra? Quin paper juga la religió en la seva vida?

Crec que, per a qualsevol persona religiosa, el lligam amb la natura és fonamental. La religió permet relligar (*re-ligare*) la mateixa existència amb Déu i és allò que ens diferencia dels animals. Per això la pèrdua del sentiment religiós és una catàstrofe per a la humanitat. En la vida quotidiana vivim permanentment en la linealitat del causa-efecte, causa-efecte... La vivència interna de la religió –igual que la de qualsevol activitat artística, com l'arquitectura o la literatura, per exemple– aporta una experiència cognitiva diferent. Si perdem aquesta vivència, ens quedarem només amb l'estatus ordinari de les coses. I això seria terrible!

Però sembla que les religions institucionalitzades no sempre són capaces de vehicular aquest sentiment religiós al qual es refereix vostè. I, de vegades, fins i tot el desvirtuen.

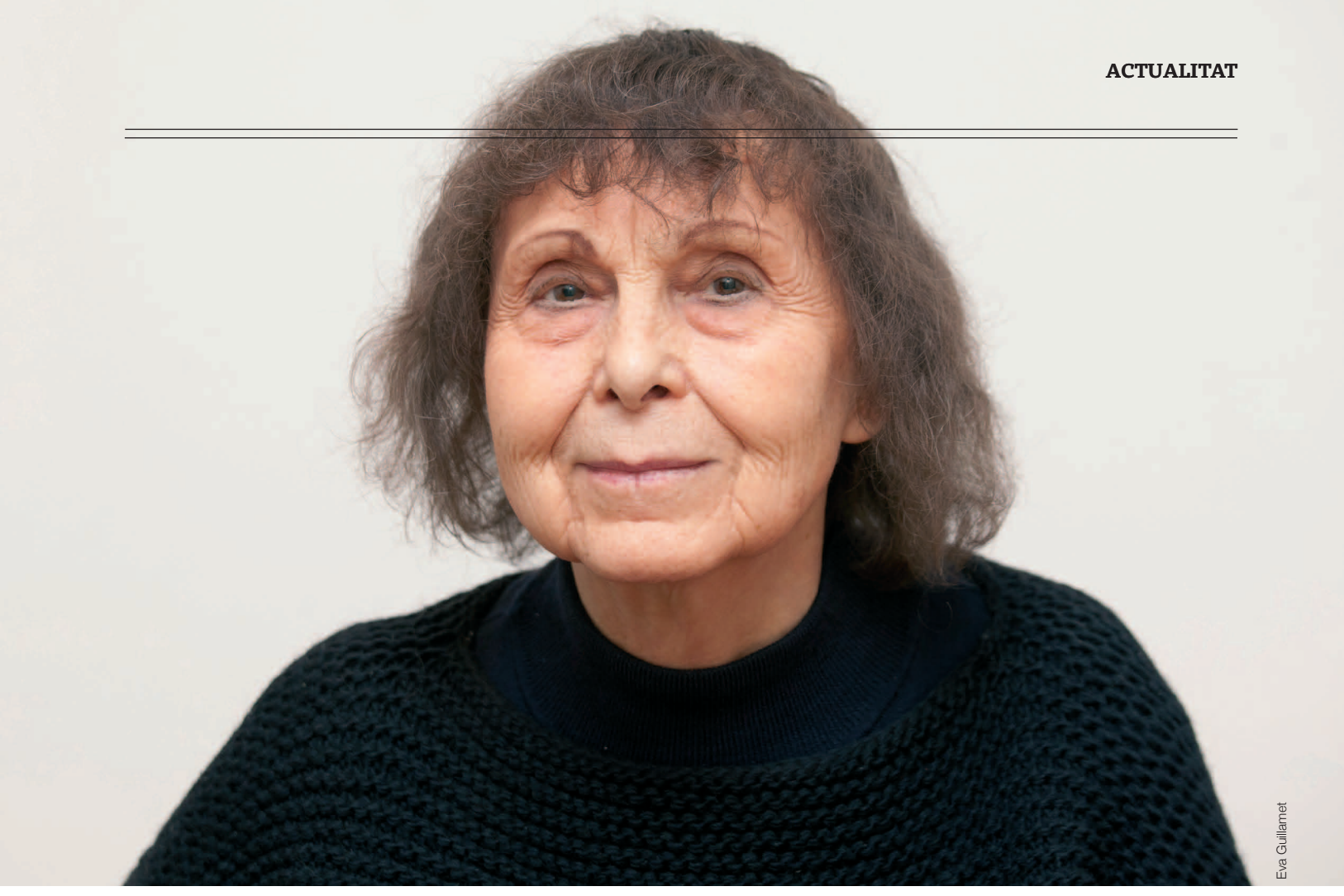
Hi ha molta gent que pensa així. I avui dia això és molt evident, perquè la institució religiosa sovint està separada dels impulsos religiosos. No és el mateix la vivència interna de la religió que la vivència eclesial. Les disputes confessionals i eclesials ens separen del veritable i imprescindible sentiment religiós; però la diferència entre confessionalitat i espiritualitat és un tema difícil. És una qüestió que em preocupa, i n'he parlat tant amb amics religiosos com amb amics artistes.

Musicalment, com la condiciona aquesta vivència interna del fet religiós? Considera que fa música religiosa?

La meva música no és pròpiament religiosa, perquè en la meva confessió (l'ortodoxa) només es permet la música vocal i no s'hi utilitzen instruments. Quan vaig escriure la *Passió segons sant Joan* no sabia si utilitzar només efectius vocals o posar-n'hi també d'instrumentals. Fou un treball titànic, que formava part d'un encàrrec molt interessant [el projecte Passion 2000, que commemorava l'Any Bach] en el qual també van participar els compositors Tan Dun, Osvaldo Golijov i Wolfgang Rihm, i en el qual vaig unir l'Evangeli amb l'Apocalipsi. Al final, a més de veus, vaig posar-hi orgue, percussió i una gran orquestra, però vaig tenir un greu conflicte intern entre el meu jo artístic i el meu jo confessional, i vaig quedar neguitosa per aquest fet.

Per què?

Si volia fer una obra religiosa, com a artista necessitava tots els elements musicals disponibles, però la meva confessió no me'ls permetia, ja que els restringia a la veu humana. Al final va poder més l'artista, però després d'escriure l'obra em va quedar la sensació d'haver fet alguna cosa mal feta. Llavors vaig parlar amb un sacerdot, el pare Vasili, que vivia a les illes Valaam, un petit arxipèlag del llac de Ladoga (a prop de Sant Petersburg) on hi ha una atmosfera profundament sacra, amb monjos que restauren icones, etc.



Eva Guillamet

I què va passar?

Aquest monjo vivia tot sol en una illa molt petita. I, tot i que no es relacionava amb ningú, va permetre que el visités. Li vaig explicar que la meva ànima estava dolguda. I em va contestar que no em preocupés, que els monjos tampoc no sabien com resoldre aquests problemes i que no fes cas de les ensenyances d'aquells a qui els agrada dir als altres què han de fer perquè es pensen que ho saben tot. La seva resposta em va treure un pes de sobre!

Ja que parlava de les icones ortodoxes, creu que la seva aproximació a la composició té alguna cosa en comú amb la tasca d'un pintor d'icones?

No! Dir això seria massa; seria abusar! No goso pas assimilar-me a un pintor d'icones. Qui pinta icones té un do molt especial. Un pintor d'icones no és un simple pintor. Crec que un pintor a seques, o un compositor, està sempre en camí, està buscant un camí, mentre que l'obra d'un pintor d'icones està curulla de Déu i plasma una revelació.

És com si l'obra del pintor d'icones anés de dalt a baix, i la seva, en canvi, anés de baix a dalt, com una pregària?

Exacte.

Tanmateix, la seva música sí que té una certa similitud amb la música bizantina o ortodoxa.

No sóc jo qui ho ha de dir: això és cosa dels musicòlegs. Per a un artista, és millor no reflexionar gaire sobre les seves pròpies influències, ja que això treu espontaneïtat a les seves obres. Sí que és cert que la gran musicòloga estoniana Ofelia Tuisk em va dir, fa molt temps, que la meva música tenia arrels orientals i de caràcter meditatiu.

Creu que és per això que qui escolta la seva música queda profundament commogut? Es planteja que l'oient tingui una espècie de transformació espiritual en escoltar la seva obra?

No ho sé. Jo no pretenc canviar res en ningú: seria pretensiós per part meva. En tot cas, em dono per satisfeta si el camí que estic buscant pot ressonar en el camí personal d'algú altre. Imposar res o fer canviar algú és un atreviment i gairebé una desvergonya.

Com es planteja la composició d'una obra?

Primer de tot, penso en els intèrprets, per veure quina obra volen. I també en els instruments, que són com persones. Em concentro durant un temps buscant les possibilitats de l'instrument, les seves sonoritats, les possibles combinacions. I llavors deixo que la meva fantasia actuï: la imaginació treballa i començo a sentir coses al meu cap. La música va fluctuant. Però tot això només són impressions, encara. Són coses impossibles d'escriure, que encara no tenen forma.

I com els dóna la forma?

L'impuls de tot és la sonoritat. I a partir d'aquí començo a imaginar la trama del que passarà.

> "Per a un artista, és millor no reflexionar gaire sobre les seves pròpies influències, ja que això treu espontaneïtat a les seves obres".



Aquesta trama és programàtica?

Sí i no. És molt difícil explicar-ho, perquè les paraules no serveixen per parlar de tot això. La música mateixa es resisteix a ser explicada amb paraules. Tot el que es pot dir amb paraules sobre la composició només són petites pinzellades superficials, que no copsen el que és veritablement la composició: les paraules i la raó no són prou ajustades per descriure'n la complexitat.

Creu que això passa perquè la música té alguna connexió amb allò espiritual o intuïtiu?

Probablement sí, perquè tant la intuïció com l'espiritualitat negligeixen la paraula: pertanyen a un camp oposat a l'àmbit de la paraula i són impermeables a qualsevol explicació que se'n vulgui donar. Les arts –i especialment la música– no tenen una sola dimensió, sinó múltiples capes dimensionals. I és de manera intuïtiva (no racional) com la persona les capta, les percep i les assimila. Si s'intenta acotar aquestes dimensions amb la paraula (no amb la intuïció, sinó amb la ment), queden reduïdes automàticament a una de sola.

A l'hora de compondre, doncs, abandona el terreny de la raó i de la lògica?

Amb la raó es controlen molts detalls imprescindibles. Sense ella no es pot fer cap obra d'art. La part intel·lectual és important i la tecnologia i la tècnica són necessàries, però l'energia intuïtiva no s'hi ha de supeditar. Per exemple, va ser a través de la intuïció que vaig tenir l'experiència d'un temps vertical, místic, diferent de l'habitual dimensió horitzontal del temps. Això és el que vaig intentar explorar en el meu *Segon Concert per a violí i orquestra*, dedicat a Anne Sophie Mutter. Tant ella com jo ens diem Sofia (que significa saviesa, en grec). I Mutter (que vol dir mare, en alemany) sona molt similar a *mudrost* (que, en rus, vol dir saviesa). A partir d'això vaig sentir intuïtivament que la saviesa és la mare del temps. I que el temps, en el sentit horitzontal, és només passat i futur, però que el present és un trànsit. El temps veritablement present (i aquest concert per a violí es titula *In tempus praesens*) només existeix en la seva dimensió vertical, que tan sols es pot experimentar en moments de màxima concentració.

Així doncs, creu que la intuïció ha de prevaler per sobre de la raó?

La raó és molt important. El nostre segle ha viscut un gran progrés intel·lectual, que és molt necessari. Però la història ens permet veure com aquest avenç en el camí de la raó i del progrés científic s'ha produït a costa de la intuïció i del subconscient. Cada pas en el progrés intel·lectual implica un sacrifici en l'altra direcció. Però la intuïció i el subconscient tenen un paper cabdal, que no es pot arraconar. En la meva vida, el més important és l'energia de la intuïció, de la fantasia.

Fins a quin punt creu que el progrés intel·lectual ha fet minvar la presència de la intuïció en l'art? Com valora el moment actual?

Vivim en un període difícil, però a nivell artístic és fèrtil. És un període de recerca en el qual l'ànima ha de trobar la manera de recuperar l'energia intuïtiva, i resulta interessant veure com cada artista busca la seva sortida a aquesta situació. La intuïció és fonamental en l'art.

És a partir de la intuïció que sap quan ha de posar el punt final a una obra?

El veritable punt final es posa en els assajos amb intèrprets. És aquí quan es poden retocar algunes coses, sobretot de *tempo*. En el *Segon Concert per a violí* estava preocupada perquè només disposava d'una hora d'assaig per poder fer correccions. Quan Anne Sophie Mutter el va tocar acompanyada amb piano, tot el que hi havia a la partitura estava molt bé: probablement va ser la primera vegada que no vaig haver de corregir res! Però a l'hora d'assajar-lo amb orquestra, Valeri Gergiev va aconseguir un tam-tam excepcionalment gran (un miracle d'instrument!), que feia un efecte preciós amb el finíssim *col legno* del violí. I això va fer que volgués alentir el *tempo* d'aquell fragment per poder-lo gaudir.

Però a nivell estructural, abans dels assajos, com sap quan una obra està acabada?

Igual que en el cas de molts altres compositors, per a mi és molt important la proporció derivada de la sèrie de Fibonacci, que és tan present en Bach i en la naturalesa. Però quant a estructura global, sé quan una obra està acabada quan, després de tocar-la per dins (amb la imaginació i la fantasia, com a intèrpret i no com a compositora), m'adono que està bé. Cada obra és com una guerra entre l'intel·lecte i la intuïció; i quan aquesta guerra s'acaba, vol dir que a l'obra se li pot posar el punt final. El compositor ha de posar pau entre la intuïció i l'estructura. I quan això s'aconsegueix, l'obra està acabada. ♦

Agraïments

Agraïm a la violinista Alissia Frolova la interpretació rus-català en el moment de l'entrevista, i al professor Xavier Barbeta les precisions lingüístiques posteriors. Aquest text té l'autorització explícita de la compositora, en la traducció alemanya feta pel musicòleg Andreas Gomà.

OBC

NOVA TEMPORADA 2013-2014

ORQUESTRA SIMFÒNICA DE BARCELONA I NACIONAL DE CATALUNYA

PABLO GONZÁLEZ Director titular

Abona-t'hi!



NATALIA GUTMAN violoncel
4, 5 i 6 OCTUBRE 2013

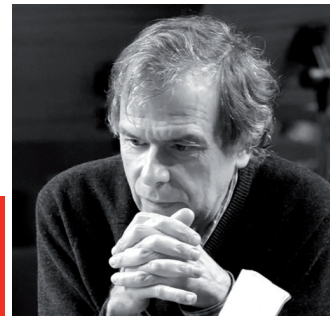


KATIA I MARIELLE LABÈQUE piano
13, 14 i 15 DESEMBRE 2013



MARIA RICARDA WESSELING
mezzosoprano
20, 21 i 22 DESEMBRE 2013

JOSEP COLOM piano
15 i 16 FEBRER 2014





EMMANUEL KRIVINE
principal director convidat
7, 8 i 9 MARÇ 2014



JANINE JANSEN violí
24, 25 i 26 ABRIL 2014



STEPHANE DENÈVE director
16, 17 i 18 MAIG 2014



NICOLAJ ZNAIDER violí
16, 17 i 18 MAIG 2014

JAKUB HRUSA director
24, 25 i 26 ABRIL 2014





JEAN-GUIHEN QUEYRAS violoncel
23, 24 i 25 MAIG 2014



RENAUD CAPUÇON violí
30, 31 MAIG i 1 JUNY 2014

L'AUDITORI

Lepant 150
08013 Barcelona

www.auditori.cat

www.obc.cat

l:OBC

L'Auditori és un consorci de

Ajuntament de Barcelona · Generalitat de Catalunya Departament de Cultura

Mitjans patrocinadors de l'OBC

el Periódico · CATALUNYA RÀDIO · 3

Visiteu les nostres pàgines a

YouTube

ARTICLE

Salvador Espriu

Les veus del vell Salom

PER MIQUEL PUJADÓ



Pau Barceló/arxiu Revista Musical Catalana

Hi ha poetes els versos dels quals semblen portar la música incorporada. És el cas de Josep Maria de Sagarra. Fa uns quants anys, Lluís Llach em comentava, referint-se a la musicació de "Vinyes verdes vora el mar", que quan hi treballava els dits li corrien sols damunt les tecles del piano. Altres poetes, en canvi, tot i sotmetre's a les normes mètriques i a la rima, estan més preocupats perquè els seus versos *diguin* que no pas perquè els seus versos *cantin*. I on podríem situar Salvador Espriu? El vell Salom de Sinera utilitzava sovint la rima, mantenia una certa regularitat sil·làbica i, de tant en tant, visitava formes estròfiques d'arrel popular, però la música que es desprèn dels seus versos és –si em permeteu l'expressió– una música esquerpa. Una música esquerpa que, unida a les dificultats que presenta el seu riquíssim lèxic, fa considerablement difícil que la conversió dels poemes espriuans en cançons convincents pugui ser una tasca reeixida. De fet, el mateix Espriu mantenia amb la música una relació peculiar: se l'estimava, i se'n poden trobar molts rastres a la seva obra, però em fa l'efecte que li era un element estrany, aliè, tot i sentir-s'hi atret. Hi ha un exemple que ho demostra ben clarament: quan la Marina Rossell li va demanar un "Nou cant dels ocells", Espriu va escriure un poema de vuit estrofes (la Marina només en va enregistrar la primera i la darrera en el seu àlbum de 1982, *Cos meu, recorda*), que respectaven la mètrica de la cançó popular, però que de vegades no tenien en compte la coincidència de pauses sintàctiques i pauses musicals, necessària perquè el tema fos cantable i, sobretot, comprensible. Intenteu entonar amb la melodia del "Cant dels ocells" aquesta estrofa i veureu què vull dir:

Escolta cants d'ocells.
El vent en els penells
de la claror, no gaire
aixec d'ales al blat,
d'on ve, just desvetllat,
el bleix primer de l'aire.

Resumint: Espriu era un gran poeta, però hauria estat –a diferència de Martí i Pol, Pere Quart i Miquel Desclot– un lletrista de cançons molt discutible. Tot i així, diversos autors han intentat portar els seus versos al seu terreny. Alguns compositors d'origen clàssic han fet intents meritoris a aquest nivell. És el cas de Mercè Torrents (Núria Feliu va enregistrar l'any 1968 un EP amb cinc temes força interessants musicats per la compositora –entre els quals, "Des del fons del mar" i "A la veu de la pluja"– i, el 1995, Dolors Laffitte va posar veu a "Mediterrànies", "Mar de Sinera" i "Homenatge a Pompeu Fabra").

En un camp més popular, i deixant de banda els poemes dits sobre fons musical per Celdoni Fonoll, podem aplaudir el resultat que obté en Jaume Arnella amb "Auca tràgica i mort del Plem", ja construïda, de fet, en forma de romanço, que és la seva especialitat, així com el treball d'un primerenc Ramon Muntaner amb "Perquè un dia torni la cançó a Sinera" i la musicació de la primera part de "Per una suite algueresa" (rebatejada "Barca del temps"), per la ja esmentada Marina Rossell. En canvi, són profundament avorrides les musicacions que el targarí Xavier Ribalta fa de tres poemes de *La pell de brau*. Alguns models rítmics són, si més no, sorprenents, com els utilitzats per Santi Arisa, bateria contundent i home d'orquestra, amb el poema III de *La pell de brau*, o per una enamorada de la bossa nova com Maria Cinta amb "Ho voldria dir amb els meus llavis de vell". Per no parlar de la iconoclàstica versió de "Fira, hores abans de Naxos" que Oriol Tramvia va enregistrar en directe el 1975 per al seu recordat àlbum *Bèstia!* (J. V. Foix li va prohibir d'incloure en el mateix disc la seva musicació d'"És quan dormo que hi veig clar"). Interessants són també les versions d'alguns poemes signades pel grup mallorquí La Fosca ("Amb música ho escoltaries potser millor"), els valencians Elies (el poema XLVI de *La pell de brau*) i Lluís el Sifoner ("11 de setembre de 1714"), el ja desaparegut patriarca de la cançó basca Mikel Laboa ("Assentiré de grat") i Ovidi Montllor (una esplèndida versió mig parlada, mig cantada del conegut "Assaig de càntic en el temple", enregistrat prèviament amb una altra música per Guillermina Motta). Alguns dels exemples més recents ens han estat fornits pel duo Túrnez & Sesé, que el 2003 inclou set poe-

mes d'Espriu en el seu CD *L'arbre de l'esperança* (coprotagonitzat per Josep Carner) i pel cantant arenyenc Dídac Rocher, el qual acaba de publicar *El Minotaure i Teseu*, un àlbum monogràfic excel·lent.

Ara bé, així com la veu d'Ovidi Montllor és la veu d'Estellés per excel·lència (malgrat la bona feina de Paco Muñoz i d'altres intèrprets), es fa difícil separar el nom d'Espriu del de Raimon. Efectivament, el cantant de Xàtiva és qui ha sabut anar més al fons de la poesia espriuana, tot convertint-la en autèntica matèria oral, buscant, al cor de cada poema, síl·laba a síl·laba, la música que hi jeia, molt més amagada que no pas –com dèiem al principi de l'article– en els poemes sagarrians. I pot semblar curiós que Raimon s'endinsés en l'obra d'Espriu a partir d'uns poemes metafísics, les dotze *Cançons de la roda del temps*, que va musicar íntegrament començant per la "Cançó de capvespre" i que van fer que la discogràfica Edigsa –que esperava un nou "Diguem no"– arrufés el nas i congelés la sortida d'un àlbum que apareix, amb una portada de Joan Miró, el 1966, molts mesos després del seu enregistrament. Raimon, al llarg de la seva trajectòria, ens ha ofert unes altres deu petites joies espriuanes: poemes cívics ("Inici de càntic", "El meu poble i jo", "Indesinenter", "Nous cants de llibertat"), poemes lírics arrelats a un temps i un país ("Però en la sequedat arrela el pi", "Potser arran de l'alba" i el meravellós "He mirat aquesta terra"), poemes sarcàstics ("I beg your pardon") i poemes elegíacs ("Petita cançó de la teva mort", dedicada a Bartomeu Rosselló-Pòrcel, gran amic d'Espriu, mort prematurament l'any 1938), fins a arribar al bell "Diré del vell foc i de l'aigua", inclòs en el seu darrer CD d'estudi, *Rellotge d'emocions*.

Raimon, en definitiva, demostra que una musicació intel·ligent potencia el poema i li dóna una nova vida, retornant-lo a l'origen de tota poesia lírica: la veu humana i el cant. Llegim Espriu, sí, i escoltem-lo també: són dues experiències diferents, però complementàries i enriquidores. ♦

28 juny / 14 juliol
GIRONA / 2013

Auditori
Nits de Clàssica



Divendres 28 de juny, 21h · Catedral de Girona
Preu: 30 / 25 €
René Jacobs
Akademie für Alte Musik Berlin
G. B. Pergolesi: *Stabat Mater*



Diumenge 30 de juny, 20h · Auditori de la Mercè
Preu: 25 €
Quartet Mosaïques
W. A. Mozart: *Quartet núm. 17 Si b M, KV 458 "La caça" / Quartet núm. 19 Do M, KV 465 "Dissonàncies"*



Dimecres 3 de juliol, 21h · Claustre de la Catedral
Preu: 10 €
Àlex Alguacil
Presentació estatal de peces de J. Brahms, W. A. Mozart i H. Parra



Divendres 5 de juliol, 21h · Auditori de Girona
ENTRADA GRATUÏTA
Josep Pons, Jordi Masó i la JONC
O. Messiaen: *Turangalîla-Symphonie* · CONCERT DEL 20è ANIVERSARI DE LA JONC



Diumenge 7 de juliol, 20h · Catedral de Girona
Preu: 10 / 7 €
Ton Koopman
J. S. Bach: *Toccata i fuga en Re menor* i altres obres de Bach, Buxtehude, Cabanilles i Correa de Arauxo



Dijous 11 de juliol, 21h · Teatre Municipal
Preu: 15 €
Andreas Staier / Alexander Melnikov
Preludi i fuga: diàleg Bach - Xostakòvitx



Dissabte 13 de juliol, 21h · Claustre del Monestir de sant Daniel
Preu: 10 €
Psallentes
La processó de les beguines · CELEBRACIÓ DEL MIL·LENNI DEL MONESTIR DE SANT DANIEL



Diumenge 14 de juliol, 20h · Claustre de la Catedral
Preu: 25 €
Javier Perianes
F. Chopin · C. Debussy · F. Mompou · M. de Falla

Concerts al claustre de sant Domènec

Dilluns 1 de juliol, 21h · Claustre de sant Domènec
ENTRADA GRATUÏTA
Trio Areté

Dimarts 9 de juliol, 21h · Claustre de sant Domènec
ENTRADA GRATUÏTA
Quintet DaCap

AMB LA COL·LABORACIÓ DE:

Més informació: www.auditorigirona.org/nitsdeclassica · 872 08 07 09
VENDA D'ENTRADES (a partir del 23 d'abril) CANALS DE VENDA: WEB · TELÈFON · TAQUILLES
Segueix-nos a: twitter facebook YouTube

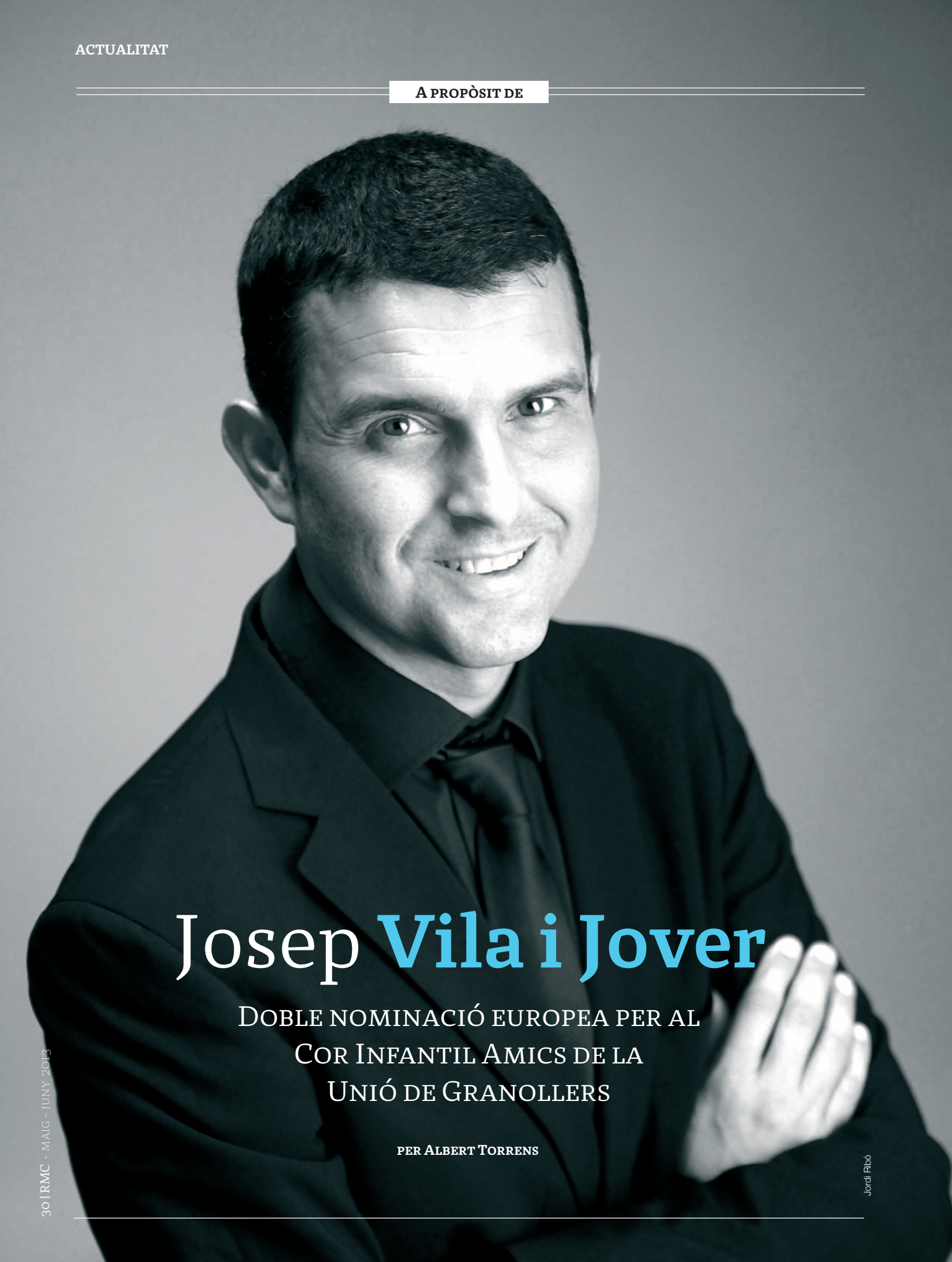
FUNDACIÓ AUDITORI PALAU DE CONGRESSOS GIRONA

A PROPÒSIT DE

Josep Vila i Jover

Doble nominació europea per al Cor Infantil Amics de la Unió de Granollers

PER ALBERT TORRENS



Jordi Ribó

En un període de tan sols poques setmanes, la formació coral dirigida per Josep Vila i Jover ha estat distingida en dos certàmens d'àmbit internacional pels seus projectes innovadors i la qualitat interpretativa. Segons el seu director, l'únic secret és el treball diari.

Enhorabona per la doble nominació! Anem a pams i presenta'ns l'espectacle *V-E-U-S!* que vau estrenar el passat mes de novembre.

Va ser un experiment, un repte mutu que ens vam plantejar amb la directora d'escena Marta G. Otín. La idea era buscar un repertori que suggerís imatges, escenes, moviments... Cançons que es poguessin escoltar però també visualitzar: d'aquí el títol de l'espectacle. Aquesta barreja de sentits és el que ens va fer definir el concert com una experiència sinestèsica, que provoca una sensació única en l'espectador.


Jordi Ribó

***V-E-U-S!* ha estat nominat juntament amb catorze altres projectes proposats a l'organització del concurs europeu YEAH! Awards. Què en saps, d'aquest concurs?**

YEAH! Awards és una competició en què es premien projectes que, d'una manera original i innovadora, incentiven l'entusiasme dels joves cap a la música clàssica i contemporània. Enguany ens hi vam presentar cent quaranta propostes molt diverses amb un denominador comú: la recerca d'un nou format de concert educatiu. Els guanyadors s'emporten un premi en metàl·lic, és clar, però nosaltres el que buscàvem era sobretot la difusió del nostre projecte, donar a conèixer el cor, l'escola coral i els nostres concerts arreu d'Europa.

Prèviament, el Cor Infantil Amics de la Unió ja ha passat a la final del concurs Let the Peoples Sing, de la Unió Europea de Radiodifusió. Explica'ns també com funciona aquesta competició.

En aquest cas, va ser l'emissora Catalunya Música que ens va proposar participar-hi. Les ràdios europees poden, si volen, presentar un cor amateur nacional en diverses categories. En el nostre cas, el mes de setembre, a L'Auditori, vam fer l'enregistrament de quatre peces *a cappella* –uns quinze minuts de música en total– que ha quedat finalista juntament amb els d'un cor anglès i un de Luxemburg. Ara només ens queda anar a cantar a la final, a Luxemburg, el 13 d'octubre, i encreuar els dits!

Has preparat el cor d'alguna manera especial per ser seleccionat per a aquests certàmens o és el fruit del treball habitual el que es distingeix?

No hem fet cap preparació específica. El cor treballa regularment amb una estructura complexa de classes de llenguatge musical, classes de cant, assaigs parcials i assaigs de *tutti*. És tot aquest engranatge el que ens permet anar afrontant els diversos reptes cada cop amb millors resultats musicals.

Fa poc també heu presentat un nou disc, *There is no rose*. Com és?

Vam voler fer una versió pròpia i diferent de dues obres d'autors anglesos –*A ceremony of carols* de Benjamin Britten i *Dancing Day* de John Rutter– creades a partir de melodies antigues i tradicionals nadalenques, escrites per a cor de veus blanques i arpa i que han estat molt enregistrades. Per això vam encarregar al compositor Joan Vidal una revisió que incorporés la percussió. El resultat és molt interessant i el disc ha tingut molt bona acollida.

Quins projectes destacaries dels que teniu per als propers mesos?

Acabarem el curs amb un programa de màxima dificultat que hem anomenat "Salve Regina"; és un recull d'obres religioses contemporànies dedicades a la Verge Maria. ♦

Fa temps que la de la Societat Coral Amics de la Unió és una història d'èxits. L'excel·lent preparació dels més petits i una formació posterior completa i rigorosa són la base d'una tasca que sol presentar-se, d'altra banda, en formats singulars: òperes de butxaca, audicions que incorporen elements escènics o projeccions, concerts per a públics familiars... En aquest context, la participació –tan sovint discutida– en concursos com els que ara els han distingit és un motiu més per a la motivació, la superació i el treball intens.

TALENTS D'AVUI



María Hinojosa
La veu de les mil cares

PER MÒNICA PAGÈS I SANTACANA

L'estem sentint aquests mesos d'abril i maig al Gran Teatre del Liceu fent d'ondina a *L'or del Rin* que dirigeixen Josep Pons i Robert Carsen. També la vam poder sentir al costat de Marion Cotillard a la *Jeanne d'Arc au bucher* de Honneger que es va fer a L'Auditori. María Hinojosa és una veu amb un gran sentit dramàtic que dóna moltes cares diferents a la interpretació. Pot fer un salt del repertori barroc al contemporani amb una naturalitat absoluta, des de Boccherini o Bono fins a Charles o Guinjoan. Fins i tot la vam poder sentir fa un parell d'anys al Teatre Lliure fent *La pajarera*, una obra de teatre musical escrita per Lluïsa Cunillé i dirigida per Xavier Albertí. Hinojosa viu el cant com un ofici que li dóna una manera especial de viure que de vegades comporta renunciar a algunes coses a canvi de moltes satisfaccions.

Per a María Hinojosa, la veu és un instrument que expressa l'intangible i per això s'ha de conèixer en profunditat. Des dels inicis com a deixebla de María Teresa Boix, a Sabadell, fins a graduar-se a l'ESMUC, ha passat per molts estadis vocals que li han permès recórrer estils diferents que s'adequaven al creixement de la seva veu. El contacte amb Gabriel Garrido al Festival d'Ambronay del 2006 va fer que María Hinojosa pogués volar del niu tot endinsant-se al món de la música barroca amb Cavalli i amb Monteverdi. Un univers molt diferent del que havia conegut fins aleshores i que li ha ensenyat a tractar la música amb molt de rigor i a viure per primera vegada la catarsi que pot arribar a sentir en algunes ocasions el cantant amb el públic. Aquest rigor i profunditat amb què ha pogut treballar les obres barroques i clàssiques, amb personalitats com Ottavio Dantone o Giovanni Antonini, ha permès que María Hinojosa afronti el repertori del segle XIX i part del XX amb aquesta mateixa seriositat, sense tractar les obres de Puccini o de Verdi amb la frivolitat en què es pot caure sovint. Afirma que l'òpera ha de ser un dret com qualsevol altre, no un entreteniment, i que darrerament s'està fent un pas enrere tractant-la com si fos un producte cultural més, només buscant-hi un rendiment econòmic. Malgrat tot, continuarà persistent el seu camí amb més compromisos, que la portaran a cantar Mozart al prestigiós festival d'Ais de Provença i també a tornar a interpretar, després de l'èxit a Granada, l'òpera *Aina-damar* d'Osvaldo Golijov a Oviedo i a Filadèlfia.

Fernando Guerra / vestit de José Antonio Tenente

POLÒNIA
PAÍS CONVIDAT

festival de música antiga dels pirineus

FëMAP 2013

FeMAP CONCERTS

LA GRANDE CHAPELLE
Missa Scala Aretina
12/07 · La Seu d'Urgell · 22h
13/07 · Berga · 22h

CUM CANTICO
Cants de la Catalunya del barroc
17/07 · La Seu d'Urgell · 22h
18/07 · Pujalt (Sort) · 22h

FLOR DE LIS
Castells del nord, palaus del sud
19/07 · La Margineda (Andorra la Vella) · 22h.
20/07 · Beuda · 20.30h.

ACCADEMIA DEL PIACERE
"Fantasías, diferencias y glosas" sobre música espanyola als segles XVI i XVII
19/07 · Espot · 22h.
20/07 · Estany Gento (Vall Fosca) · 21h.
21/07 · La Seu d'Urgell · 20h.

EUROPEAN UNION BAROQUE ORCHESTRA
El magnetisme de Londres
25/07 · Puigcerdà · 21.30h.
26/07 · Andorra la Vella · 22h.
27/07 · Sort · 21.30h.

ACADÈMIA 1750
Sor orquestral: la música simfònica d'un gran guitarrista
31/07 · Castellciutat (La Seu d'Urgell) · 22h.
01/08 · Tremp · 22.30h.

VESPRES D'ARNADÍ
Terradellas, Pergolesi i Durante. Obres sacres i profanes
02/08 · Bagà · 22h.
03/08 · La Seu d'Urgell · 22h.
04/08 · Son (Alt Àneu) · 21h.

MERCEDES HERNÁNDEZ & FERNANDO REYES
Tonos de Amor de José Marín
07/08 · La Pobla de Segur · 22h.
08/08 · Sant Quirze de Pedret · 22.30h.

SABIONETTA
Muzyka złotego wieku-L'edat d'or a Polònia
09/08 · Guardiola de Berguedà · 22h.
10/08 · Bernui (Sort) · 22h.
11/08 · Mont-ros (Vall Fosca) · 20h.

XAVIER SABATA
I Dilettanti
10/08 · Avià · 21.30h.
11/08 · Puigcerdà · 21.30h.

NUEVO SARAO
El Sarao de la Chacona
14/08 · Alp · 20h.
15/08 · El Pont de Suert · 19h.

LA RITIRATA
Il spiritillo brando
15/08 · Berga · 22h.
16/08 · Estamariu · 21h.
17/08 · Tremp · 22.30h.

ARS NOVA
Muzyka Królów Polskich XV-XVI w.- Música de la cort polonesa als segles XV i XVI
22/08 · La Pobla de Segur · 22h.
23/08 · La Seu d'Urgell · 22h.
24/08 · Ordino · 22h.

FeMAP LOCAL

COR DELS PETITS CANTORS LLIURES D'ANDORRA
Haendel, Mozart i Casanoves
13/07 · Esterri d'Àneu · 22h.
15/07 · La Massana · 20h.

FeMAP FAMILIAR

XURIACH
La xacona i el rigodó, ara fan el ball rodó
25/07 · La Seu d'Urgell · 20h.
26/07 · Tremp · 19.30h.
27/07 · Puigcerdà · 18h.
28/07 · Avià · 17.30h.

FeMAP CATEDRA

ACADÈMIA VOCAL DEL 1r CURS DE MÚSICA ANTIGA DEL FeMAP
La polifonia en el renaixement
02/08· Sort · 22h.
03/08· Berga · 22h.

XXI UNIVERSITAT D'ESTIU UdL - FeMAP
Emoció i espectacle: la fascinació de l'òpera barroca
Del 16/07 al 19/07
La Seu d'Urgell

Més informació i venda d'entrades
www.femap.cat

Troba'ns a

Organitza
Ajuntament de La Seu d'Urgell
Ajuntament de Berga
Govern d'Andorra

Amb el patrocini de
Generalitat de Catalunya Institut Català de les Empreses Culturals
Institut d'Estudis Ilerdencs
Diputació de Lleida
Diputació Barcelona

Amb el suport de
Biblioteca de Catalunya
IDAPA

Mitjans
Catalunya Música
radio clásica rne
Sàpiens
Descobrir
Segre
Regió7
cadí pedrafort
Pirineus

Amb la col·laboració de
Universitat de Lleida
Codetickets

COMPÀS LLIURE

‘L’Anell’ omnipresent

La ‘Tetralogia’ s’escampa arreu del món arran de l’Any Wagner

PER XAVIER CESTER

El destí, la fatalitat o una simple coincidència sense cap efecte transcendent van fer que dos colossos de la història de la música naixessin el mateix any, el 1813. Giuseppe Verdi i Richard Wagner atrauran molta atenció des de totes bandes per aquest doble bicentenari, si bé, a diferència d’altres efemèrides sonades, com les del bicentenari de la mort i els 250 anys del naixement de Mozart, no es preveu que hi hagi una allau de propostes comercials sorgides del si de la indústria discogràfica, molt més debilitada ara que anys enrere. Seran sobretot els coliseus lírics els que protagonitzaran els actes de celebració de dos compositors que ja formen part de la columna vertebral del seu repertori.

Les efemèrides solen ser bones excuses per explorar les parts menys il·luminades del catàleg dels compositors homenatjats, tot i que, atesa la situació d’estretors econòmiques de molts teatres, pocs seran els que preferiran apostar per *Alzira* o *Die Feen* per sobre de *La Traviata* o *Tristan und Isolde*. A casa nostra, els Amics de l’Òpera de Sabadell han passat la mà per la cara al Gran Teatre del Liceu pel que fa a la celebració verdiana, programant dos títols aquesta temporada per un de sol al coliseu de la Rambla, el qual, per a més inri, el proper curs no durà a escena cap títol del compositor italià, tot conformant-se com a tristoi premi de consolació amb un grapat de concerts que repassaran tot el seu corpus líric. En canvi, Wagner sí que hi està més present, incloent-hi ben aviat un *Rienzi* en concert, una obra de la qual vaig desitjar l’últim cop que –també en concert– va arribar al Liceu, que no hi tornés en 50 anys. Sense èxit, com queda clar.

L’Any Wagner se centrarà arreu, per tant, en els deu títols que integren el cànon beneït per Bayreuth, amb un pes força destacat del cicle que aplega quatre d’aquests títols, *Der Ring des Nibelungen*. Obra visionària, ambiciosa, excessiva i apassionant, dur-la a escena en la seva integritat i de forma consecutiva (la millor manera de copsar amb claredat tots els fils, visibles i subterranis, que la recorren de dalt a baix) implica posar al màxim de revolucions l’equip d’un teatre, tot i que no és sobrer recordar que a finals del segle XIX la producció itinerant d’Angelo Neumann va recórrer mitja Europa. Sigui com sigui, cada cop hi ha més institucions amb musculatura suficient com per representar la *Tetralogia* en condicions i en aquest Any Wagner l’anell es forjarà per tot arreu.

Amb previsió, i comprensibles ganes d’atreure atenció mediàtica abans que la competència fos molt més nombrosa, alguns teatres van començar fa uns anys a presentar, pas per pas, el pròleg i les tres jornades que configuren el cicle, amb la qual cosa ja tenen el muntatge prou rodat com per poder presentar *Tetralogies* senceres, com és el cas de l’Òpera Nacional de París, l’Òpera Estatal de Viena o la Metropolitan Opera House de Nova York. Un cas singular és el de l’Òpera Estatal de Baviera, a Munic. Semblava fins ara que només el Festival de Bayreuth, *sancta sanctorum* de les essències wagnerianes, per la seva idiosincràsia estacional, podia estrenar de cop un nou muntatge de *L’Anell*. Però la companyia de l’antiga capital de Lluís II de Baviera (que va fer estrenar les dues primeres parts abans que la Festspielhaus fos una realitat) va demostrar l’estiu passat que també podia assumir el repte, amb un muntatge ja reposat aquesta temporada.

Altres coliseus tot just comencen el camí, com el Gran Teatre de Ginebra, o el Liceu, que ha optat per rellogar un muntatge de Robert Carsen de solvència contrastada que anirà desplegant any rere any. Amb la reducció de recursos i títols que pateix el teatre barceloní, sembla una quimera desitjar poder veure algun lustre d’aquests un *Anell* seguit, i no partit, però assumint això, hauria estat més estimulant haver apostat per una proposta pròpia que ajudés a situar millor el Liceu en el radar internacional. En aquest cas, va ser el Palau de les Arts de València qui va donar el cop amb la producció de La Fura dels Baus, amb cicles íntegres inclosos. Per desgràcia, l’ensulsiada de les finances públiques –mal comú a les dues Generalitats– fa impossible l’anhel de tornar a veure en aquest Any Wagner aquest aplaudit



Muntatge d'*El capvespre dels déus* a l'Staatsoper de Berlín, amb Iréne Theorin i Ian Storey

muntatge. Sempre quedarà el Teatro de la Maestranza de Sevilla, que representa, a títol per any, la visió de Carlus Padrissa.

Altres teatres aprofiten l'estrena de l'última jornada per enllaçar-la amb cicles sencers. És el cas de la coproducció entre l'Òpera Estatal de Berlín i el Teatro alla Scala de Milà. Com que la intenció no és d'exhaustivitat, aparcarem les nombroses propostes dels teatres de segona i tercera línia d'Alemanya, o les provinents de l'altra banda de l'Atlàntic (com la d'una companyia amb bona reputació wagneriana, com Seattle). És evident, tanmateix, que Bayreuth ja fa temps que ha deixat de tenir l'exclusiva de l'excel·lència wagneriana; fins i tot, si no fos pel seu cor i orquestra fabulosos, per no dir res de la seva mística i la seva acústica única, el nivell artístic pot arribar a ser vulgar. Tot i així, tots els ulls es dirigiran aquest estiu al Verd Turó per veure quina concepció té aquesta patum del teatre alemany que és Frank Castorf del monumental drama wagnerià, que comptarà amb direcció musical de Kirill Petrenko, el proper titular de l'Òpera de Munic.

Serà el de Castorf *L'Anell* del segle XXI? Amb aquesta denominació més aviat exagerada és com s'ha venut la producció de Guy Cassiers per a Berlín i Milà, un fracàs dramàtic en tota regla per la incompareixença d'un concepte unificador que aporti nova llum sobre l'obra i d'una direcció d'actors imaginativa, mancança no gens compensada per l'ús abundós del vídeo (molt pitjor són els risibles apunts coreogràfics). Aquesta definició podria haver estat feta –si és que no ho ha estat!– per Peter Gelb, el totpoderós director general del Met a l'hora de parlar de la multimilionària producció de Robert Lepage. Apallissada amb força motius per la crítica, la producció es basa en una gran màquina mòbil que no pot amagar el simplisme de la definició de personatges i situacions. Sense tanta parafernàlia ni efectes més pensats per ser vistos en la pantalla d'un cinema que al mateix teatre, Vera Nemirova ha signat a l'Òpera de Frankfurt una de les mirades més incisives sobre els protagonistes del mite i les seves interrelacions. Confondre parafernàlia tecnològica amb modernitat continua sent un error comú.

Aquesta proliferació d'anells de totes menes i condicions té un corol·lari que deu haver portat de corcoll els responsables de càsting dels teatres: trobar els cantants apropiats, sobretot per als papers més compromesos, un maldecap que també explica la posada en marxa primerenca de diverses *Tetralogies*. Brünnhildes com Nina Stemme, Siegfrieds com Lance Ryan, Wotans com Bryn Terfel, Siegmunds com Jonas Kaufmann i Sieglindes com Eva Maria Westbroek deuen estar molt sollicitats, i si volguessin, podrien cantar dia sí, dia no, en algun *Anell*. D'oportunitats no els en faltarien. ♦

L'ÀNIMA DEL SO



Alain Polak

'Traversos' amb 'charme' francesa

PER JOSEP BARCONS

Josep Barcons

Diu la faula que al ruc li va sonar la flauta per casualitat. Però el contista no ens diu res de si es tractava d'una flauta travessera, d'una flauta de bec, d'un *traverso* o d'un flabiol. El que està clar és que, fos l'instrument que fos (i a diferència del que li va passar al ruc) no sona pas com sona per casualitat, sinó que darrere de l'aparent senzillesa d'un tub ple de forats s'amaguen hores i hores de càlculs, de saviesa ancestral i de mesures micromil·limètriques.

Micromil·limètrics, sí, tal com demostren els dissenys i els gràfics de quocients escrits a mà que pengen de les parets del taller d'Alain Polak: que si 62,15, que si 217,14 o que si 123,06, *"en mil·límetres, és clar!"*. A banda d'un entranyable *"Je t'aime papa cheri"*, escrit per la seva filla de 9 anys al costat d'una foto riallera, dels suros de les parets i de la persiana de l'entrada pengen tota mena de papers amb croquis i anotacions, enganxats amb pinces o clavats (com si fossin agulles de vudú) amb palets de fer broquetes. Pertinentment encaixats en una base de fusta, Polak també fa servir aquests palets per aguantar algunes parts de flautes a mig fer. I és que, com altres lutiers, aquest home bonhomiós i senzill que voreja la seixantena sap donar usos insospitats a elements quotidians que es troben en qualsevol supermercat per menys d'un euro i mig.

Quan m'acosto al seu petit taller, situat al capdamunt d'una prominent pujada a la falda del turó de la Rovira de Barcelona, me'l trobo assegut, tocant: el so que se sentia des del carrer, efectivament, venia d'allà. Jo vaig en jersei (és un dia plujós de principi d'abril), però ell –quin vigor!– du una samarreta negra de màniga curta amb un autògraf de Mozart imprès en un color blanc prou similar al de la seva barba curta i poc espessa. Em diu que ha de *"despertar aquesta flauta. Els moviments propis de la fusta* –afegeix– *deuen haver canviat el gruix de l'instrument, i això fa que s'hagi adormit"*. Perquè torni a sonar bé, hi haurà de passar novament el mandrí: una mena de vara d'acer que –com si fos una broca– retornarà els gruixos originals a l'interior de la *perce*, el mot francès (traduïble com a broc o obertura) que designa l'interior de la flauta.

Li demano què és això del mandrí ("*escariador*" diu ell, en el seu castellà melodiós empeltat de fonètica francesa), i m'ho explica fil per randa. Els *traversos*, a diferència de les flautes medievals i modernes, tenen un interior que *"no és cilíndric, sinó cònic"*. De l'equilibri de pendents d'aquest con i de la relació de proporcions entre el lloc dels forats i el gruix que té la *perce* en cada centímetre, en depèn no sols l'afinació sinó el timbre de l'instrument. Per tant, res de casualitats com la del ruc! I res, tampoc, de broques cilíndriques per foradar l'interior dels trossos de boix, de granadillo (una fusta similar al banús) o de pal-violeta amb què s'acostumen a fer les flautes. La broca s'utilitza només per començar a foradar la fusta, però la forma interna definitiva de les quatre parts de la flauta (l'embocadura, la mà esquerra, la mà dreta i el peu) s'ha de fer amb el mandrí. I n'hi ha un munt, de mandrins, al taller de Polak! Un per cada una de les parts de la dotzena de flautes que construeix. La cinquantena de mandrins que necessita (disposats en una lleixa sense envernissar i marcats amb colors per no confondre'ls) se'ls ha fet ell mateix a partir de vares d'acer a les quals ha donat l'amplada necessària, centímetre a centímetre, tot passant-les pel torn. Un cop tornejades a la mida exacta, un veí ferrer els propina una incisió longitudinal (*"és l'únic que no faig jo"*) perquè quedin convertides en perilloses eines de tall.

El torn és la màquina principal amb què treballa aquest lutier nascut a Amsterdam, però crescut i format a París, que va arribar a Catalunya amb 35 anys al final de la dècada dels vuitanta. Al taller en té dos, de torns, fixats sobre un parell de taulons aguantats damunt de totxanes. L'un és per treballar el ferro; i l'altre, per treballar la fusta i modelar la part externa de les flautes. A banda dels torns, també té un parell de trepants fixos, una màquina molt especial per fer el canal de l'única flauta de bec que fabrica (una flauta prebarroca), un faristol, un parell de cadires, un bé de Déu d'estris petits, un bon plec de papers de vidre, sis o set flexos (la campana dels quals serva la polseta fina de les incomptables voltes del torn), estanteries de tota mena, cables per terra, caixes de cartró per obrir i taulers que –pertinentment posats damunt d'una pila de totxanes o de cavallets– fan de taules de treball.

Amb tot això, els escassos vint metres quadrats del taller, on també hi ha un tamboret al qual m'invita a seure (*"la meva dona sempre em diu que faci seure la gent"*), es fan petits per a dues persones, però per a un n'hi ha ben bé prou. I és des d'aquest petit racó de Barcelona, a peu d'un carrer amb prou feines transitat, des d'on Polak fabrica instruments que viatgen per

tot arreu. Ell és un de la cinquantena de constructors de *traversos* de tot el món, que es troben en fires on promocionen els seus instruments i intercanvien opinions. Opinions que no inclouen, és clar, els secrets de l'ofici!

Alain Polak els ha anat aprenent tot sol, aquests secrets, perquè és un autodidacta. D'una banda, els ha après a partir de càlculs amb ordinador i de l'estudi de tractats històrics i d'instruments originals, *"tant de museus, que de vegades mostren algunes reticències a l'hora de fer mesuraments, com de col·leccions particulars"*. De l'altra, s'ha guiat per allò que li dictamina l'orella, atès que és músic de formació. *"Després d'acabar els estudis de flauta travessera a l'École Normale de París, vaig fer de professor en diversos conservatoris."* Però aviat li va picar pel *traverso*, l'instrument de fusta que, a mitjan segle XIX, Theobald Böhm va fer evolucionar cap a la flauta travessera moderna, amb el seu cos metàl·lic eminentment cilíndric i el seu versàtil sistema de claus cromàtiques. El *traverso*, en canvi, usat durant el Barroc i el primer Classicisme, és de fusta, té l'interior cònic, està afinat en Re, i té una sola clau. La resta són forats que cal tapar amb els dits, i l'afinació dels quals de vegades cal corregir (per exemple per fer el Fa o el Fa sostingut) a partir d'una major o menor obertura del bisell respecte dels llavis, *"girant la flauta més cap enfora o més cap endins de la barbeta"*.

La invenció del *traverso* a principi del segle XVIII va precipitar el declivi de la flauta de bec *"perquè el* traverso, *per aquesta flexibilitat en l'embocadura, permet un major rang dinàmic i té una major capacitat de modular el so"*. Enamorat d'aquest instrument, Polak va tenir *"la fortuna de poder estudiar a la Haia amb Barthold Kuijken"* i, a poc a poc, li van anar venint ganes de fer els seus propis instruments. Va arribar a Barcelona com a concertista, i durant un parell d'anys va impartir algunes classes com a professor convidat al Conservatori del Bruc. De mica en mica, sense pretendre-ho, alguns traversistes li van començar a encarregar instruments; i com que cada vegada tenia més feina amb els encàrrecs, finalment va decidir deixar primer la docència i després la interpretació.

Alain Polak no sap dir ben bé quantes hores li porta fer una flauta, tot i que el procés s'allarga prop de quatre mesos. En hores, potser no són gaires, i en poc més d'una setmana, treballant a preu fet, podria tenir llest un instrument. *Però seria un instrument sense garanties"*, que molt probablement s'esberlaria, ja que *"la fusta ha d'assimilar lentament els canvis a què se sotmet"*. És per aquest motiu que cal triar una fusta densa, però d'una zona de l'arbre que no tingui tensions: *"el cor del tronc no serveix, per exemple"*. Però fins i tot si les fustes s'han triat amb cura i el procés s'ha fet amb paciència i sense córrer, als instruments els cal sempre algun ajust, com passa amb el que ara li toca despertar.

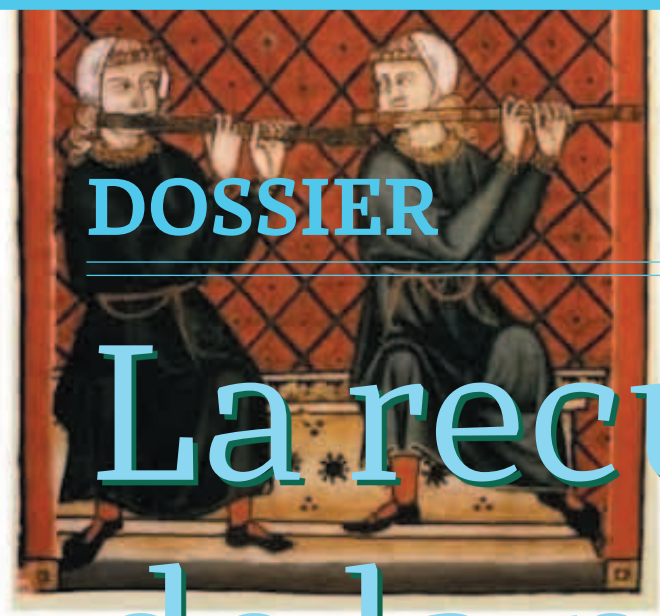
La mateixa construcció d'un *traverso* ja implica fer ajustos de bell antuvi, ja que *"no es fan còpies exactes d'instruments originals, sinó més aviat reconstruccions, perquè se'ls netegen les xacres del temps, com ara les possibles dilatacions que el tub hagi pogut patir"*. Després de convertir els trossos de fusta en peces cilíndriques, cal trepanar-les pel mig, la qual cosa permet començar-les a tornejar per fora i a mandrinar per dins. Un cop s'assoleix la forma adequada, cal fer els forats de l'instrument. Però no n'hi ha prou de fer-los al mil·límetre exacte, sinó que han de tenir la forma adient. Per això, cada petita incisió té un angle concret (*"si un s'equivoca, cap al foc!"*), i cada forat és de tot menys regular. Després vénen els banys d'oli, que donaran l'acabat brillant a la fusta i la faran més resistent a les humitats i als canvis de temperatura. I només quedarà col·locar-hi la clau de plata que permet fer el Re sostingut (feta amb sobrietat pel mateix Polak) i un simple tap de suro a l'interior de l'embocadura, que és essencial per a la correcta afinació de l'instrument. Així, acabat de vestir amb anelles fetes *"d'un material que simula el marfil, però que no ho és"*, el *traverso* ja estarà a punt perquè –per casualitat o no– qui el tingui entre les mans el pugui fer sonar. ♦



Josep Barcons

DOSSIER

La recuperació de la música antiga (II)

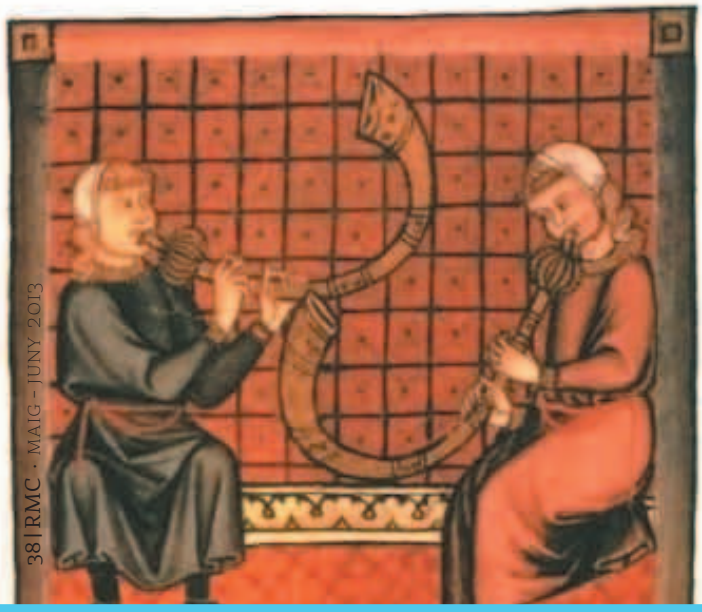
















En l'anterior número de la «Revista Musical Catalana» vam fer un repàs succint dels inicis de l'estudi, la recuperació i la interpretació de la música antiga a Catalunya, que va tenir com a primer instigador Felip Pedrell, amb els seus articles a la nostra publicació, amb el títol de "Músichs vells de la terra", passant per la important tasca d'Higini Anglès, l'escola interpretativa que va néixer paral·lelament als seus descobriments –Ars Musicae– i la trajectòria de Jordi Savall i les seves formacions, que han portat la interpretació de la música antiga amb marca catalana arreu del món i que van posar de moda un estil que, en el seu cas, és gairebé una actitud vital. Però, què hi ha més enllà de l'aura totèmica d'aquest gran mestre? Quina és la situació actual a Catalunya en l'àmbit de la música antiga? Són nombroses les formacions –en format d'orquestra o més aviat cambrístic– que dediquen el seu interès a la interpretació amb criteris històrics, amb instruments d'època, però que sobretot s'estan dedicant a recuperar patrimoni històric català i, el que és més important, a interpretar-lo. Malauradament, sovint no apareixen en el circuit habitual de concerts, malgrat que la seva tasca és molt necessària. Aprofitem aquest espai per donar-los veu i conèixer de primera mà en quin estadi es troba l'evolució d'una moda que ja fa uns anys que té traces d'establir-se com a *status quo* en la interpretació global de la música, i ens/els preguntem què entenem/entenen avui dia per "música antiga".





Música antiga

Mort i transfiguració (de les orquestres modernes)

per Víctor García de Gomar

Sovint les mentides construeixen veritats. La música antiga és el resultat de la impossibilitat de crear un context passat i un so cert; la geografia d'unes arrels musicals que ha donat com a resultat un moviment per recuperar i recrear unes partitures sovint adormides en antigues biblioteques.

"Van haver d'aprendre a escoltar de nou", Nikolaus Harnoncourt, director austríac.

La "veritat" poètica d'investigar i despertar unes obres descatalogades ha estat un autèntic revulsiu a partir de la segona meitat del segle XX i un nou posicionament per a qualsevol intèrpret. Ningú no pot ignorar aquest canvi de paradigma respecte de la música escrita abans del 1770 (any del naixement de Beethoven).

Aquest viatge neix tímidament amb Felix Mendelssohn i els seus intents de reinterpretar obres que avui considerem indispensables, com ara els grans oratoris de Bach (*Passió segons sant Mateu* en versió abreujada a Berlín l'any 1829 per un jove Mendelssohn de vint anys en el que és la primera execució de l'obra després de la mort de Bach l'any 1750). Són els primers esforços per retornar a aquestes obres una glòria robada per les noves modes, l'aparició de nous cànons i la superació de les formes anteriors.

Més endavant vingué el gust per reconstruir el so primitiu de les partitures a partir de l'ús dels instruments mateixos per als quals van ser escrites (en lloc del piano, el clavicèmbal; en lloc de les cordes metàl·liques del violí, les de tripa). Trobar instruments en bon estat era una aventura complexa, per la qual cosa en molts casos era necessari reconstruir-los (excepte en la música vocal). Un dels primers exemples d'audicions amb instruments d'època els trobem a la societat de concerts amb instruments antics presidida per Camille Saint-Saëns l'any 1901.

És evident que la interpretació "fidel" presenta enormes dificultats, ja que no podem conèixer la interpretació original i precisa (sovint perduda) que el compositor havia previst. Actualment la cerca honesta respecte dels orígens és una il·lusió envers una filologia del text musical i el seu entorn històric; és només una possible aproximació al context d'una època a partir dels coneixements històrics i musicològics més recents. És el que es coneix com a *historically informed performance,* una interpretació basada en fonts històriques.

Aquest nou plantejament ens fa comprendre que no hi ha una única realitat, sinó moltes lectures possibles d'un mateix objecte. Així, durant més de setanta anys hi ha hagut dues maneres d'aproximar-se a la música. Mentre que les orquestres d'instruments moderns interpretaven un repertori romàntic amb uns quants "estàndards" del Barroc, les formacions de música antiga recuperaven repertori d'important valor (ignorat durant segles). Altres diferències en el posicionament són: el diapasó (La=440Hz respecte de 415Hz), els *tempi* (més acomodats davant de major dinamisme), els sistemes de tempre (igual o Valotti, Werckmeister, mesotònic, Kirnberger, entre d'altres), els instruments (les cordes metàl·liques o de tripa, la recuperació de diferents arcs, els vents sense pistons, el clavicèmbal), la recreació improvisada d'un baix continu a l'antiga (que s'assimila més al jazz que a un pautat), l'ornamentació (ignorada o molt desenvolupada) i una organització interna més rígida i sindicada o bé més flexible, democràtica i participativa, entre d'altres.

Directors tan celebrats com ara Klemperer, Furtwängler o Karajan feien acostaments romàntics al catàleg essencial del Barroc. Estarem d'acord a certificar que aquestes versions, tot i que aporten un valor indiscutible, formen part d'un moment en el temps i que han estat superades per aquest moviment historicista.

"El so d'un clavicèmbal és com escoltar dos esquelets copulant en una teulada ondulada de xapa", Thomas Beecham, director anglès (1879-1961) (Harold Atkins: *Beecham Stories*).

El que s'ha produït fa uns deu anys és el contagi, per part de les formacions de música antiga a les orquestres modernes, en la manera de llegir les obres. Aquesta contaminació de certs gestos, dinàmiques, *tempi,* de treure pes... en les orquestres més importants ha fet que avui no es pugui interpretar Bach, Händel, Mozart, Haydn o el mateix Beethoven igual com es feia fa 25 anys. Per posar alguns exemples: Claudio Abbado, ara abocat a l'Orquestra Mozart i molt inspirat pels criteris històrics, va demanar que desaparegués del catàleg

de Deutsche Grammophon la seva segona versió de la integral de *Simfonies* de Beethoven perquè *"no incorporaven prou ingredients que doten de més frescor i personalitat aquestes execucions"*, o bé la versió d'algunes simfonies de Haydn que ha enregistrat Sir Simon Rattle amb la Berliner Philharmoniker en què és evident que alguna ha passat els darrers anys.

Radiografia de futur: les orquestres simfòniques integraran músics capaços de tocar indistintament instruments moderns i antics; instrumentistes que de forma natural canviaran d'un estil a un altre. D'altra banda, un dels grans reptes per a les formacions de música antiga serà plantejar la successió dels seus carismàtics directors. Pas que no sembla gaire llunyà.

El que això ens demostra és que la música antiga no ha estat una moda i que està plenament normalitzada. Mentre que n'hi havia que l'assenyalaven com una tendència, en el fons ha representat un canvi de model. Davant de les dificultats de comprendre i apreciar la música contemporània, l'energia i l'interès del gran públic s'ha canalitzat envers el descobriment de nous repertoris amb execucions més fresques.

"El més preciós del món és unir la passió per investigar i descobrir noves músiques del passat", Wanda Landowska, clavecinista.

Avui sembla més fàcil escoltar Monteverdi o Gesualdo que no pas la música del nostre temps.

Sens dubte, la consolidació de la música antiga al nostre país té un deute especial amb personalitats com ara Felip Pedrell o Wanda Landowska. Cal també reconèixer la tasca desenvolupada per Maricarmen Palma al capdavant del Servei de Música de la Fundació "la Caixa": creadora d'un espai que va afavorir la renovació del repertori, aquesta entusiasta pionera en la introducció del moviment historicista a Catalunya ha forjat el que avui és la música antiga a l'Estat. Després de 35 edicions del Festival de Música Antiga de Barcelona (un dels primers d'Europa) cal reivindicar-ne la vigència i actualitat, tot desitjant que l'economia i el futur li donin l'oportunitat de continuar desvetllant per a tots nosaltres músiques dorments. ♦



"El passat ja està clausurat. Els corrents historicistes, igual que el pop, es basen en regles fixes i s'aguanten en estructures molt simples que finalment donen rigidesa a la música", Pierre Boulez, compositor i director francès.

Cronologia d'algunes formacions històriques europees

1953: Concentus Musicus Wien – N. Harnoncourt
1954: Capella Coloniensis – August Wenzinger
1964: The Monteverdi Choir – J. E. Gardiner
1966: La Gran Écurie et Chambre du Roy – J. C. Malgoire
1969: Clemencic Consort – René Clemencic
1970: Collegium Vocale Gent – Ph. Herreweghe
1972: La Petite Bande – S. Kuijken
1973: Música Antiqua Köln – R. Goebel
1973: The English Concert – T. Pinnock
1974: Hesperion XXI – J. Savall
1977: Concerto Vocale – R. Jacobs
1979: Les Arts Florissants – W. Christie
1981: Orquestra del segle XVIII – F. Brüggen
1982: Akademie für Alte Musik Berlin
1982: Les Musiciens du Louvre – M. Minkowski
1984: Concerto Italiano – R. Alessandrini
1985: Il Giardino Armonico – G. Antonini
1987: Freiburger Barockorchester

La nova música antiga

Música antiga: fòssils, museus i clons?

per Xavier Chavarria

Hi ha una altra manera de fer música antiga. Una manera més viva, diversa i oberta; una manera que no sacralitza la partitura amb lectures reduccionistes i al peu de la lletra (que poden acabar limitant la música i també l'intèrpret), sinó que la considera com un punt de partida per anar més enllà en la recreació d'un llegat artístic secular. Una manera que, de forma natural, respectant tota la tradició que ens ha precedit, però seguint el propi camí d'evolució artística, defuig seguir la moda i les icones i replicar una i mil vegades els models interpretatius imperants en la música antiga. Alguns d'aquests models, els que han predominat els últims anys i des de fa dècades, han acabat convertint-se en un model totèmic i inamovible. Tot i la validesa dels seus principis i la seva aparent diversitat, han acabat instaurant una mena de pensament únic interpretatiu que sovint es mostra limitat, reduccionista i estret de mires, i que en alguns casos pot arribar a coartar la imaginació de l'intèrpret. Les obres s'han convertit massa sovint en autèntics fòssils sense vida que es van reproduint quasi idènticament per tots els auditoris del món, els quals hem convertit en museus. I ignorar l'enorme versatilitat del text musical que ens ha arribat és desaprofitar l'enorme riquesa que conté.

Aquest és el pensament i la convicció d'una sèrie de músics de la nova generació a qui hem volgut donar veu en aquest dossier. Un dels més actius i compromesos és Santi Mirón, violagambista i director artístic de l'Ensemble Lux, una formació vinculada a una fundació amb seu a Viena però farcida de músics catalans. Després d'anys de reflexió associada a la interpretació, Santi Mirón ha acabat aplicant tota aquesta recerca a la música que fa, tant en concert com en uns enregistraments que aviat veuran la llum i que, sense buscar-ho, han donat com a resultat una nova concepció de la música antiga que inquietarà més d'un oient: *"Probablement, la música antiga pot ser molt més versàtil i oberta de com la fem sonar avui dia. De vegades, i malgrat tots els coneixements sobre els aspectes que envolten la música històrica (la praxi, l'entorn i les circumstàncies en què va ser composta), el procés creatiu i musical que fa l'intèrpret corre el risc de ser una mera lectura dels signes transmesos per l'autor en la partitura. I això pot provocar interpretacions encotillades i repetitives. Correm el perill de fer una lectura de la partitura al peu de la lletra, sense anar més enllà, com si fos un llibre d'instruccions estricte que cal seguir fil per randa; i tot el que hi ha en una partitura barroca (i si és anterior, encara més) permet múltiples lectures, versions i adaptacions a les circumstàncies (els instruments i els músics de què es disposi, l'espai on ha de sonar, els destinataris...). Quan avui dia recreem aquella música, no tenim prou en compte la manera com es feia a l'època en què va ser composta, una manera que segurament permetia moltes possibilitats i que el compositor tenia en ment en el moment de crear-la. La partitura, en molts casos, no és res més que una reducció de la idea primigènia, supeditada a les circumstàncies interpretatives del moment: i els músics caiem en el parany de reproduir una vegada i una altra aquesta reducció, amb la fossilització consegüent d'una única versió de l'obra que, a més, és simplificada. I renunciem a l'infinit calidoscopi de colors que podria contenir."*

> "Hi ha una altra manera de fer música antiga. Una manera que, de forma natural, respectant tota la tradició que ens ha precedit, però seguint el propi camí d'evolució artística, defuig seguir la moda i les icones i replicar una i mil vegades els models interpretatius imperants."

D'altra banda, la major part de la música composta fins ben entrat el segle XVIII no té un patró organològic fix i rígid. Els compositors pensaven la música en abstracte, i la tria d'instruments que consignaven a la partitura podia ben bé ser fruit de circumstàncies concretes del moment. És a dir, el fet que la partitura estigui escrita per a teclat (és a dir, en dos pentagrames) no implica que només es pugui interpretar així, sinó que, en el marc de l'estètica compositiva del Barroc, permet tota mena de combinacions instrumentals supeditades a les necessitats específiques i pràctiques del moment de l'execució. De la mateixa manera que una línia de baix continu es pot realitzar amb múltiples instruments, qualsevol de les altres parts d'una partitura també permet aquest joc tímbric: *"Allò que posava en paper un autor barroc era una versió oberta que permetia múltiples realitzacions i plantejaments d'execució: la partitura era circumstancial, no pas absoluta, i que fos escrita d'una forma concreta no impedia la possibilitat de tocar-la de moltes maneres, amb instruments diversos, etc."* És cert que més endavant, des de finals del XVIII, l'autor ja pensa en un instrument concret, i escriu pensant i tenint en compte les capacitats i possibilitats d'un instrument o d'una formació concreta; i així, el compositor especifica (i exigeix) un instrument precís per a cada part de l'obra. Però anteriorment això no passava. I segons Santi Mirón, aquesta pra-


David Ignaszewski

El grup Tasto Solo, liderat per Guillermo Pérez (a l'esquerra), investigador, intèrpret d'*organetto* i professor a la Universitat de Tolosa de Llenguadoc

xi aplicada a la interpretació de la música antiga és un residu del pensament romàntic i ha generat un prejudici, un estereotip: la idea de l'obra musical com a objecte intocable, inviolable, rígid, que no permet manipulació ni adaptació a les circumstàncies (l'espai, els efectius, la situació concreta...): *"Quan Beethoven escriu les* Sonates *ja ho fa pensant en el piano que té al davant (un instrument que en aquelles dècades va arribar a evolucionar molt), i tocar-les amb un clavicèmbal és realment improcedent, i en algun cas impossible. Però abans no era així. En la major part de la música del Renaixement ni tan sols s'especifiquen instruments, i això reflecteix no pas indecisió sinó llibertat absoluta i l'enorme ventall de possibilitats per interpretar la música; i al Barroc es manté aquesta llibertat a l'hora de triar la instrumentació en funció de les circumstàncies. Aquelles obres devien sonar sempre diferent i això, tot i no saber del cert com s'interpretaven, ens revela un aspecte més de la riquesa d'aquesta música; un aspecte que ens cal desvetllar."*

Aquestes reflexions són fruit d'anys d'immersió en aquesta música i en el seu context, no només de llegir-la i tocar-la milers de vegades, sinó també de pensar-la, d'imaginar-la i posar-la a prova. Santi Mirón afirma que la transcripció, una pràctica habitual durant molts segles i fins al XVIII, és un pilar fonamental de la música antiga. Un exemple: tota l'obra de Corelli per a violí i continu (l'opus V) va ser transcrita per a viola de gamba, i editada a París el 1720. Mirón aplica aquests conceptes a les obres que està treballant i, per exemple, interpreta les *Sonates* de Bach per a viola de gamba o per a violí amb clavicèmbal obligat, amb combinacions instrumentals molt diverses que segueixen l'estructura a tres parts de l'obra: i en sentir-les així, realment hi sona un món completament nou, tot s'entén amb més claredat i la música pren una vida inaudita. *"La tasca de l'intèrpret no es pot limitar a reproduir estrictament el que hi ha al paper, sinó que cal una labor de reflexió, de «re-creació» en l'estricte sentit del terme: tornar a crear, donar vida a la partitura no només reproduint-la, sinó imaginant tot el que pot donar de si, i tot el que el compositor hauria permès i fins i tot desitjat."* Són idees i conceptes que semblen obvis, però que no ho són tant: de vegades, la reflexió sobre allò que s'interpreta brilla per la seva absència, i no és estrany trobar versions (tant en música medieval com renaixentista i fins i tot en la barroca) que semblen simples imitacions d'altres anteriors, de les que són exitoses i funcionen comercialment. Ara mateix, aprofundir, experimentar i proposar visions alternatives (i potser transgressores) és un risc i una temeritat que pocs assumeixen. O és que potser hem arribat a la veritat absoluta i no cal investigar més?

"És del tot impossible saber amb absoluta certesa com sonava la música a l'època en què va ser composta; i també és evident que no sonava d'una sola i única manera. Entès com un retrat precís i fidel, el so original no existeix. I menys encara en la seva singularitat, és a dir presentant una interpretació històrica com a l'única possible, l'autèntica i vertadera."



David Catalunya (a l'esquerra), clavecinista i director de Canto Coronato

Un altre concepte conflictiu i qüestionat és el del so original: *"És del tot impossible saber amb absoluta certesa com sonava la música a l'època en què va ser composta; i també és evident que no sonava d'una sola i única manera. Entès com un retrat precís i fidel, el so original no existeix. I menys encara en la seva singularitat, és a dir, presentant una interpretació històrica com l'única possible, l'autèntica i vertadera. Segurament, a l'època hi havia un enorme ventall de praxis musicals a les quals ens podem acostar a través de tractats i escrits escadussers, que de cap manera reflecteixen l'enorme diversitat, i que no deixen de ser visions parcials i específiques, versions d'autors diversos que cal conèixer però no idolatrar. Al segle XVIII ja es viatjava molt i les idees corrien, però estaven a anys llum de la globalització sonora i musical en la qual ens hem instal·lat. Com a intèrprets «històrics» actuals, i una vegada superada la frustració per la incapacitat de reproduir el so exacte de l'antigor, hem d'assumir i tenir molt clar que, en les nostres execucions, estem «interpretant», en l'estricte sentit del terme i amb tota la càrrega subjectiva i personal, els textos antics."*

Finalment, un altre fenomen força estès és l'excessiva imitació de models, ja sigui per actituds acomodatícies, manca d'idees o por a transgredir. Sembla que el món de la música antiga viu un cert immobilisme de conceptes: és més còmode seguir els paràmetres implantats pels models d'èxit que no pas experimentar o proposar-ne de nous; però això només provoca uniformització i mata la diversitat: els grans noms de la música antiga han estat (i són) fonamentals i valuosíssims, però han acabat generant desenes de rèpliques i clons, progressivament inferiors, que no aporten res ni enriqueixen el panorama. I els aficionats s'estan acostumant a una sonoritat molt concreta de la música antiga, com si fos l'única i l'autèntica. I per això és tan gratificant descobrir músics que busquen la seva pròpia via, que voguen amb rigor i imaginació cap a l'austeritat i la contenció, fugint del fulgor per anar a l'essència. ♦

Les veus de la nova música antiga

PER XAVIER CHAVARRIA

En aquest dossier dedicat a les noves maneres de fer música antiga, no hi podien faltar les opinions d'alguns dels músics més destacats de la nova generació, originaris o molt vinculats al nostre país, i que duen a terme una interessantíssima tasca professional: són músics joves però consolidats i amb una dilatada experiència, dedicats no només a la interpretació, sinó també a la investigació i a la docència (a casa nostra i arreu d'Europa). És un nou perfil de músic que ha fet créixer paral·lelament i amb la mateixa força l'estudi musicològic (culminat en diversos casos amb doctorats) i la formació tècnica com a instrumentistes: són musicòlegs i alhora intèrprets, són instrumentistes i investigadors en una mateixa persona, probablement la generació de músics més ben preparada en moltes dècades. Són els hereus i alhora fills díscols de les grans *patums* que han dominat durant dècades el panorama de la música antiga, i que segurament acabaran rellevant-los.

A tots ells els hem plantejat diverses qüestions sobre el seu món musical, i les respostes, sovint apassionades i vehements –de vegades contraposades– i que dissortadament haurem de resumir molt, ens mostren un riquíssim ventall d'inquietuds i reflexions que sens dubte ens ajudaran a comprendre millor no només les seves versions musicals, sinó també el paper transcendent i cabdal de l'intèrpret a l'hora de donar vida a la música.

Per començar, cal remarcar que alguns d'aquests músics qüestionen la mateixa denominació de "música antiga" i no hi estan gens d'acord. Guillermo Pérez és el més bel·ligerant: *"No em sento gens identificat amb el concepte de música antiga; és una etiqueta comercial que serveix per a discos i festivals, però en realitat és un calaix de sastre on es fan cabre set o vuit segles de música de característiques molt diferents. El que jo faig és música instrumental dels segles XIV i XV."* Certament, el concepte és força equívoc, una generalització reduccionista que hem acabat convertint en convenció. Tenint això present, així la farem servir.

Què cal tenir en compte per sobre de tot a l'hora de fer música antiga? Què és absolutament preferencial i què no s'ha d'oblidar mai?

Tots han coincidit que el gran repte és ser fidel al text original i a totes les seves circumstàncies (instruments, afinació, temperament, *tempi,* articulacions, improvisacions...); però també es demana imaginació i honestedat. Lluís Coll diu que cal saber organitzar aquest treball de manera que resulti un acte musical atractiu per al públic actual. Per a ell, això és el més emocionant a l'hora de fer un concert de música antiga: *"El més important és tenir en compte que el concert no és només una exposició de coneixements i de treball, de tècnica i erudició. El concert ha de ser, per definició, comunicatiu. Sense oblidar el rigor amb el text original, el concert s'ha d'estructurar partint dels principis de la retòrica, s'ha d'intentar convèncer el públic. És a dir: una integral de no sé quin compositor del segle XVI que no tingui en compte les diferències de recepció entre aquell públic i l'actual, està destinada al fracàs més absolut o a les lloances de quatre entesos (que segurament no ho són tant) i poca cosa més."*

Mauricio Molina també aposta per anar més enllà del document original: *"La interpretació freda d'un* urtext [font original]

Els músics d'aquest article

-Guillermo Pérez, investigador, intèrpret d'*organetto*, director del grup Tasto Solo i professor a la Universitat de Tolosa de Llenguadoc.

-Marian Rosa Montagut, investigadora, clavecinista i directora del conjunt Harmonia del Parnàs.

-Mauricio Molina, doctor en musicologia, investigador i director del grup de música medieval Magister Petrus.

-Pere Saragossa, oboista, productor musical i codirector artístic de Vespres d'Arnadí.

-Lluís Coll, intèrpret de corneta i director artístic de La Caravaggia.

-David Catalunya, clavecinista, investigador de repertoris i instruments medievals i director de Canto Coronato.



Marian Rosa Montagut i el grup Harmonia del Parnàs

ha quedat en el passat, i ara conceptes con les «intencions originals del compositor» s'han de conjugar amb idees fresques sobre el paper històric de l'intèrpret, el seu grau d'expressivitat i sobretot l'ús que fa d'elements estètics i retòrics apropiats al període." I insisteix que la reconstrucció de la música del passat té un alt component d'utopia; no obstant això, no significa que qualsevol proposta sigui vàlida dins de l'àmbit de la "reconstrucció històrica" seriosa: *"En el cas de la música medieval, per exemple, és lamentable la poca honestedat d'alguns en presentar les seves propostes com si fossin treballs de reconstrucció seriosa, mentre disfressen músiques del món o de caràcter folk amb aires de música medieval. Una bona proposta de reconstrucció només es pot fer per mitjà d'un treball rigorós i d'un gran esforç de recopilació i estudi tant de les fonts musicals originals com de tot el seu context social i cultural."*

Marian Rosa Montagut també afirma que la llibertat interpretativa ha d'estar fonamentada en l'honestedat: *"Sempre hi ha d'haver un cert equilibri entre la musicologia i la creativitat, però sobretot, el que mai no s'ha de fer és «enganyar» el públic, que ha de saber si està escoltant una reconstrucció documentada o una lliure recreació."* Pere Saragossa també demana a l'intèrpret inspiració, el que ell anomena *"fantasia d'època"*, però amb rigor i honestedat: *"Fins ara hi ha hagut grups que ho han tingut en compte, però de vegades amb excés de «fantasia moderna», com per exemple l'ús abusiu de la percussió en llocs on és difícil de justificar."* En canvi, David Catalunya considera que no hi ha paràmetres absoluts a l'hora d'interpretar, perquè són un concepte generacional: *"Cada generació ha desenvolupat criteris diferents, que en moments determinats han funcionat, i molt satisfactòriament. Quan els criteris canvien, les interpretacions de generacions anteriors poden sonar ridícules a oïdes més joves, però això no deixa de ser miopia històrica. Cal contextualitzar les interpretacions modernes en moments culturals concrets."*

El paper de l'intèrpret: fins on ha d'arribar la seva intervenció?

Segons Lluís Coll, el grau d'intervenció de l'intèrpret el marca el repertori; i en general, el nivell d'intervenció augmenta com més enrere reculem en el temps. Marian Rosa ho considera un privilegi: *"Si alguna cosa té d'especialment maca el que anomenen música antiga és precisament el paper de l'intèrpret, la seva llibertat davant la construcció de la música. I aquest enorme marge de creació que aquesta música ens deixa als músics és la que precisament requereix uns alts coneixements del que envolta el repertori executat."* David Catalunya pensa que el rol creatiu de l'intèrpret no s'ha d'amagar: *"La situació ideal és que l'intèrpret aprengui el llenguatge musical d'un determinat estil, de manera que sigui capaç d'expressar-se ell mateix a través d'aquell llenguatge. Quan hi ha aquesta connexió, l'intèrpret arriba a tenir la sensació que ell mateix hauria pogut compondre aquella obra. Jo, només d'aquesta manera em sento satisfet a l'escenari; no vull transmetre únicament «una musica», sinó la meva opinió sobre aquella música. I sobretot, vull expressar-me jo mateix a través d'aquella música."* Mauricio Molina també insisteix en el marge d'expressió personal: *"El pas més difícil per a l'intèrpret és expressar la imatge recreada com un conjunt coherent. Això requereix molt treball d'investigació, de plantejament constant, i sobretot un interès i un compromís real de comunicar un llenguatge que ja no existeix i que té poca rellevància per a la societat moderna. L'intèrpret, conscient de les fites i limitacions, hauria de poder ser també ell mateix i expressar la seva pròpia veu dins del marc del llenguatge que ha escollit."*

Però Lluís Coll, ara en qualitat de professor de música antiga, constata la dificultat d'assumir aquesta llibertat creativa de l'intèrpret: *"És sorprenent com arriba a ser de difícil aconseguir; alumnes que tenen una formació espectacular a nivell tècnic i en un repertori concret són completament incapaços de fer o proposar un fraseig diferent de l'escrit, o els resulta difícil començar a endinsar-se en la improvisació en la música antiga. Malauradament i fins fa un cert temps hi ha hagut un tipus de formació als conservatoris que ha potenciat uns elements fins al màxim nivell, però que n'ha menystingut uns altres fins al punt d'actuar, sovint, com a castradors de l'expressivitat musical dels alumnes. Em consta que cada cop són més els centres i els professors interessats a anar canviant aquesta dinàmica."*

Models i referents: continuïtat o canvi de direcció

En les darreres dècades ha predominat una manera concreta d'interpretar la música antiga, que ha pres com a models grans figures i grups (des de Harnoncourt, Gardiner, Herreweghe fins a Jordi Savall); però fa la sensació que alguns intèrprets i grups de música antiga de la nova generació es limiten a replicar constantment (i de vegades, descaradament) els criteris d'aquestes grans figures, les icones i els tòtems més cèlebres. Hem preguntat a tots aquests músics si tenen aquesta sensació; i en aquest punt han sortit fortes divergències. David Catalunya és contundent: *"Sí, hi ha molts replicants. I penso que sobretot*

és per la falta de recerca. El coneixement històric i la contínua i incansable recerca musicològica són les ales de la creativitat artística. Com més informat s'està, més fàcil resulta prendre decisions. Però en realitat molts cops la recerca científica aporta més preguntes que no pas respostes, i deixa al descobert els límits del que es pot saber i el que no. No hi ha res com enfrontar-se a l'autòpsia d'un manuscrit medieval per adonar-se de l'enorme complexitat que comporta qualsevol qüestió interpretativa. Quan s'és conscient d'això, qualsevol interpretació que puguis escoltar sembla una mera opinió. Ara bé, jo prefereixo les opinions erudites fonamentades amb observacions intel·ligents. Ciència i fantasia no són incompatibles en el camp de la música antiga."

Lluís Coll, en canvi, considera que *"tothom és lliure de fer el que vulgui, i si el que li interessa més és fer una còpia del que ha fet altra gent abans que ell, jo no hi tinc cap mena de problema. No passa això amb la música clàssica? L'eterna voluntat d'emular el professor per ser considerat el més gran exponent viu d'una o una altra escola... Còpies exactes de* tempi, *de frasejos, de digitacions... no hi veig cap problema. Però qui prengui aquest camí ha de tenir clar que segurament no aportarà res de nou a la història de la interpretació de la música antiga. Crec, però, que la gent que hi ha en el món de la música antiga, precisament hi és perquè té curiositat i ganes de buscar i provar coses".*

Les paraules de Mauricio Molina en aquest sentit són demolidores: *"Les grans figures de la música antiga i dels grups com a models a seguir, han estat la creació i el producte de la gestió comercial que han fet les grans discogràfiques, revistes especialitzades i promotors de concerts. Això ha ajudat en gran manera a la difusió de la música antiga en el* main stream, *i ha donat de menjar a músics, constructors d'instruments, professors de conservatori i universitats, i crítics musicals. Per tant, en principi és una bona cosa. Malauradament, en molts casos els grups més populars i importants de l'escena musical antiga no són els més rigorosos i el seu èxit comercial sol estar vinculat a una forma d'interpretació que resulta molt còmoda per a l'audiència moderna. És molt frustrant (tot i que comprensible) trobar-se músics que promulguen que allò més important és vendre el producte. Com que els grups insígnia «venen bé el producte», molts músics joves els copien per poder compartir aquest èxit. Aquest seguiment cec d'un grup o d'un artista com si fos el portador de la «forma correcta d'interpretar» no és bo. En la música medieval, per exemple, s'ha imposat en el mercat una manera de tocar que combina exotisme, orientalisme i interpretacions grandiloqüents a nivell sonor."* Guillermo Pérez constata molta pressa en alguns músics actuals per fer discos, concerts i construir-se una carrera de seguida, passant per sobre de qualsevol reflexió i estudi. Però ell sempre es planteja si val la pena enregistrar un disc o fer un repertori que potser ha tocat tothom i del qual hi ha desenes de versions: el mercat està saturat de versions, i la majoria no aporten res de nou. El seu grup Tasto Solo va néixer el 2005, va enregistrar el primer disc el 2008, i tot just ara trauran el segon. Per a ells, un concert dóna més vida a la música que no pas un enregistrament.

> "Les grans figures de la música antiga i dels grups com a models a seguir, han estat la creació i el producte de la gestió comercial que han fet les grans discogràfiques, revistes especialitzades i promotors de concerts."

I Lluís Coll fa una proclama en defensa de tots aquests grans noms de la música antiga, i en reivindica el paper: *"Detesto la gent que parla d'aquestes figures frívolament, i n'hi ha molta. Sovint sento crítiques sense cap fonament que, com que s'han repetit moltes vegades, sembla que tinguin una raó de ser. O crítiques amb tota la raó de ser, però que estan fetes amb una falta de respecte tal, que ja no són del meu interès. Totes aquestes figures no han arribat a ser el que són perquè sí. No són un producte de la indústria discogràfica ni res que s'hi assembli. Són gent que ha treballat moltíssim, honestament i en moments històrics molt diferents del nostre. Per tant, per davant de tot, el respecte més absolut."*

Fidelitat, autenticitat... es pot recrear, realment, el so original de la música antiga?

En aquest punt hi ha unanimitat absoluta. Guillermo Pérez diu que això és impossible: *"No ho podrem saber mai. Jo intento comprendre el màxim de coses que un autor em vol transmetre, i procuro conèixer tots els elements contextuals que l'envolten, i a partir d'aquí fer la meva interpretació."* Marian Rosa va en la mateixa línia: *"Fidel, autèntica, so original... són paraules majors. Ens podem apropar a la música antiga amb coneixements, amb criteris i amb instruments del moment, però no podem «tornar» a aquell moment."* Lluís Coll hi insisteix: *"No, mai de la vida podrem recrear el so original. No hi ha cap manera de saber com sonava exactament aquella música; per això ja fa temps que no parlem de música autèntica, sinó d'interpretació amb criteris històrics. No es pot reproduir el so original, però sí que ens hi podem acostar d'una manera molt més fidel com més coneixements adquirim."* Mauricio Molina hi coincideix: *"Mai no podrem reconstruir realment el so original. Però el que podem fer és acostar-nos-hi amb un gran entusiasme. Ara és més habitual veure el músic que recorre a l'estudi musicològic o el musicòleg que s'interessa de ple per la pràctica interpretativa. Els últims deu anys s'han produït grans estudis en aquest terreny i aviat començaran a donar fruits concrets."*

Finalment, els hem demanat grups o músics actuals que, al seu parer, estan fent un treball interessant, original, innovador, en la música antiga. Les respostes han estat variades i les podem prendre com a valuoses recomanacions per tenir en compte: Pere Saragossa ens ha recomanat Zefiro, Accademia Bizantina i Gli Incogniti; Lluís Coll ha destacat Forma Antiqua *("són realment únics, joves, originals i interessants, al mateix temps que rigorosos")* i Graindelavoix *("amb una manera molt diferent i particular, però original i interessant");* Mauricio Molina valora molt el treball pioner de Sequentia i les interpretacions solístiques de Brice Duisit; però reproduïm les paraules de Marian Rosa, que poden ser un corol·lari adequat a totes les idees i inquietuds aquí exposades: *"Per a mi, fa un treball realment interessant, original i innovador aquell que no «còpia» les interpretacions d'un altre, que no tria el seu repertori basant-se en el que ja coneix pels CD. Els intèrprets i grups que de debò volen aportar alguna cosa a la música antiga cerquen el seu propi so, la seva pròpia identitat i, sobretot, no es limiten a interpretar una vegada i una altra un repertori sobradament escoltat i segur, és a dir que ja se sap que funcionarà i agradarà al públic. El que és realment arriscat i aporta coneixement a la nostra pròpia identitat és agafar l'arxiu com a punt de partida, interpretar una partitura de la qual es desconeix el resultat sonor, aconseguir que el públic s'interessi per altres autors a part de Bach, Händel, Victoria... Certament no és fàcil i, sobretot, requereix el seu temps i un gran esforç."* ♦

La "música antiga" com a actitud

PER EMILIO MORENO

Més que una manera concreta d'interpretar la música del passat, més que l'ús de determinats instruments i tècniques concretes, la "música antiga" és avui una actitud seriosa i reflexiva i, sobretot, una manera d'entendre i posar en pràctica ja no un, sinó els múltiples llenguatges musicals que ens ofereix el repertori del passat, amb l'objectiu de recuperar i interpretar les seves obres de la manera més fidel possible al compositor i el seu entorn.

La música antiga no són només els instruments "antics" o les seves còpies, ni un diapasó diferent del consuetudinari La = 440 Hz actual, com tampoc són l'ús indiscriminat, capritxós i gratuït d'una sèrie d'estàndards interpretatius pretesament "antics" però diversos fins a l'extenuació (ornamentacions, articulacions, *tempi,* retòrica) per interpretar d'una manera pretesament "històrica" la música del passat. La mal anomenada música antiga és la que interpretem seguint uns criteris de reconstrucció històrics amb el propòsit que el que es toca o es canta soni com el seu compositor hauria volgut que sonés, semblantment a com ho feien els intèrprets que solien interpretar-la, cantants o instrumentistes per als quals escrivia un autor la seva música. No són els instruments ("l'hàbit no fa el monjo") els que fan que una música soni autèntica, sinó, i sobretot, els criteris que utilitzem per considerar aquesta reconstrucció.

Pràcticament tothom és conscient avui que les generalitats no porten mai a resultats veritablement vàlids, com també que no hi ha una frontera entre la música "antiga" i la "moderna", i així mateix, que no podem posar al mateix calaix Bach, Haydn, Monteverdi, Vivaldi i Tomás Luis de Victoria, tan diferents entre si en tots els aspectes, sense incórrer en greus errors interpretatius, i separant-los d'una música "moderna" a partir del Classicisme o el Romanticisme. La música antiga ja no es circumscriu avui a unes èpoques ben determinades (la música medieval, la renaixentista, la barroca), sinó que les noves tendències historicistes dels últims anys ja han convertit en música antiga Haydn i Mozart, Beethoven, Schubert, i fins i tot Mendelssohn, una vegada que aquests autors han començat a ser interpretats amb criteris que tenen en compte el compositor i el seu entorn (instruments i estils interpretatius fàcilment rastrejables gràcies a les fonts primàries de la mateixa música des de la ciència que és la musicologia). Però aquí no acaba la qüestió, i pocs se sorprenen ja amb interpretacions "a l'antiga" o historicista d'autors cada vegada més propers als nostres dies: Brahms, Lizst, la família Strauss, Bruckner, Grieg, Debussy i fins i tot Igor Stravinsky, l'estrena de *Le sacre du printemps* del qual a París complirà el pròxim 29 de maig el primer centenari: de cap manera els instruments, els seus colors i timbres ni la manera de tocar dels músics de l'orquestra de les Ballets Russes de Diaghilev dirigits per Pierre Monteux s'assemblen als d'una orquestra simfònica actual, de manera que una reconstrucció "històrica" de com sonava la música d'Stravinsky fa 100 anys ens sembla avui perfectament vàlida des del punt de vista musical i musicològic i, per tant, perfectament es pot incloure en les tendències de la música antiga interpretada amb criteris històrics.

Música antiga avui no és, doncs, tocar únicament amb instruments "antics" com a patent de cors que garanteixi un pretès historicisme (bé que el timbre i el color dels instruments sigui un criteri importantíssim, ja que òbviament un *fortepiano* Stein o un *traverso* de fusta sonen radicalment diferent d'un piano Steinway o una flauta travessera metàl·lica), com tampoc no ho és l'ús de *tempi* capritxosament més ràpids o lents de l'habitual, ni tampoc és una qüestió de diapasó ni temperaments, i encara menys de l'ús indiscriminat i estandarditzat de llibertats rítmiques, ornamentístiques, retòriques o dinàmiques sense control. Sovint els meus estudiants em demanen per "secrets" per aconseguir una interpretació històrica correcta: no n'hi ha. L'únic secret és el criteri personal format per l'estudi i l'experiència, i com més elements de judici tinguem a la nostra disposició a l'hora d'interpretar una obra del passat (i tan passat pot ser un autor del segle XV com *Le sacre du printemps),* com més dades utilitzem sobre un autor i la seva època, el seu estil, les característiques del seu llenguatge musical, més possibilitats tindrem de sortir airosos en el nostre objectiu d'oferir una interpretació bona i honesta amb criteris històrics, i més camins interpretatius vàlids s'obriran davant nostre. Els mateixos compositors del passat eren conscients de la relativitat de la seva autoritat sobre la seva pròpia obra, perquè sabien, i ho diu Quantz l'any 1752, que de l'obra escrita, sobretot en la música d'estil italià, la meitat de l'autoria recau en el compositor, i l'altra meitat en l'intèrpret que aporta la seva pròpia visió subjectiva, el seu propi llenguatge, la seva pròpia retòrica per completar l'obra original del compositor.

La música antiga avui hauria de ser un exercici honest de reconstrucció d'un repertori del passat (i repeteixo, el passat és molt ampli, des del més llunyà fins al més proper) basant-se en un respecte i coneixement profund de cada autor, la seva obra i el seu entorn, amb un domini precís de l'instrument propi, el seu llenguatge i tot allò que realça aquest llenguatge (articulació, retòrica, ornamentació) des d'un punt de vista diacrònicament informat, per mitjà del qual l'intèrpret, tot i ser individu del seu segle actual i no d'un altre, tingui la llibertat de poder reproduir una obra en què l'originalitat del llenguatge de l'autor no pateixi, i sense menystenir la seva realització personal com a artista, com a part importantíssima que és en el fet artístic en esdevenir mediador entre l'obra d'art, la peça musical i el seu destinatari, el públic que l'escolta i la fa seva. ♦

Albert Schweitzer
Redescobrint J. S. Bach

El metge, filòsof, teòleg protestant i músic francoalemany Albert Schweitzer va ser un dels primers estudiosos de Johann Sebastian Bach que van transmetre a Catalunya els seus coneixements sobre el Kantor de Leipzig i va exercir d'instigador de la interpretació de les seves grans obres corals (les *Passions* i la *Missa en Si menor*) davant el públic català, l'estrena de les quals va tenir lloc al Palau de la Música Catalana. La normalització bacchiana en l'entorn català va anar lligada de conferències, concerts i alguns articles a la «Revista Musical Catalana», en què donà a conèixer la veritable figura del compositor alemany, molt lluny encara dels posteriors anàlisis musicològics historicistes.

***Sobre la personalitat y l'art de Bach*. Conferència donada al Palau de la Música Catalana pel doctor Albert Schweitzer la nit del 21 d'octubre de 1908. «Revista Musical Catalana», Núm.: V (1908), pàg. 207.**

Fa vint anys que no's parlava tant de Bach com en nostres dies. Les seves obres no eren encara totes publicades y no s'executaven sinó molt rarament y en condicions bastant dolentes.

No era solament l'indiferencia del gros públic que retardava la victoria de Bach: hi ajudava també'l fet de que desde'l 1850 fins al 1880 l'opinió musical se preocupava sobre tot de les peripecies de la lluita establerta entre en Wagner, que representava l'esperit modern, y'ls seus adversaris, partidaris y imitadors de l'art clàssic. Aquests colocaven a Bach entre'ls clàssics y l'oposaven al mestre de Bayreuth.

En 1850, sots la protecció d'en Schumann, se constituí una societat qual fi era'l de publicar les obres d'en J. S. Bach. Desde allavors, en efecte, y durant tota una generació, cada any apareixia un gran *infolio* gris ab obres del mestre. Els suscriptors eren rars y alguns moriren; en Liszt, que viatjava tant, buscava inútilment nous aficionats. L'empresa pogué ab prou feines efectuarse. El somni del suscriptors de l'esmentada societat quedà, per fi, realisat, fa una dotzena d'anys, però'l dèficit fou considerable.

Quan en Wagner hagué triomfat aparegué en el món musical una especie de buid. L'opinió artística buscava un personatge del qual pogués apoderarse. Entre'ls contemporanis no n'hi havia cap de prou gran pera poder ser enlairat o combatut. Fou així que molt naturalment tothom se girà vers el desconegut del passat. L'hora d'en Bach era arribada. (...)

Després de la mort d'en Bach se reproduí ben promte, en tota l'Alemanya, una especie de reacció contra l'importancia y'l lloc que la música ocupava en les ceremonies religioses durant el segle XVIII. Se comensa per reduirla y s'acaba per suprimir les Passions, y un xic després les cantates. Vint anys després de la mort d'en Bach no's cantava ja cap Passió en les iglesies de Leipzig. Avuy encara les cantates y les Passions no han pogut rependre'l seu lloc en les iglesies alemanyes, y no crec pas que les hi sentim ja may més. Pera poder executarles –y em sembla que la solució es ben felissa– s'han creat avuy els concerts esperituals donats dins l'iglesia. A l'iglesia de Sant Guillem de Strasburg se donen, així, quatre concerts religiosos cada hivern, els diumenges a la vetlla, als quals pots entrar lliurement tothom que vol, y s'hi executen cada vegada quatre Cantates. Es allí que, durant catorze anys, he tingut ocasió d'acompanyar a l'orga prop d'un centenar de cantates. El Divendres Sant s'hi executa una de les Passions. Els gastos d'aquestes condicions són coberts per les persones que, mitjansant un *mark*, se fan reservar un lloc dintre l'iglesia. (...)

An aquell que no es iniciat en l'art d'en Bach, aquest moviment lliure de les veus produeix per de prompte l'impressió d'un caos. No pot seguirles, no sent el conjunt y acaba per perdres tot abandonant l'obra. Per altra part, no obstant, es fals pretendre que pera compendre a Bach sigui necessari una molt gran erudició musical. Tot lo que es gran y perfet, sigui en el domini del pensament, sigui en el de l'art, es, a la vegada, no artificial ni savi, sinó senzill, perquè procedeix, no del càlcul, sinó de l'endevinació. Es inútil de saber l'armonia y el contrapunt pera compendre a Bach. Jo he observat que n'hi ha prou ab iniciar a l'aficionat a l'observació musical, ensenyantli a la vegada a escoltar y a ben sentir, perquè la música de Bach esdevingui clara y deixi d'esser pera l'esmentat aficionat un llibre apocalíptic.

A l'art de saber manejar les veus s'afegeix en en Bach el do de l'arquitectura musical. Si'ls detalls d'una obra seva són rics, el plan d'aquesta obra es, en cambi, molt senzill. Y això es encara art gòtic en música. Totes les peripecies de les seves fugues són presentades naturalment, s'acorden plegades y tendeixen vers una conclusió. (...)

En Bach es, donchs, modern, en aquest sentit, o pertany a l'època del passat, en que la música era més o menys forma pura, acceptant -y'm temo forsa que així sigui- que aquella època no existeixi solament en l'imaginació dels professors d'estètica? Es modern. La seva música té una ànima, l'ànima de Bach, el místic. El seu cor es ple del mateix pensament que'l de Sant Pau: de la nostalgia de la mort y del desig d'unió mística ab Crist. Y la música pera ell es un medi que serveix pera expressar aquest sentiment. Les seves obres verament personals són aquelles en les quals ell parla d'aquest món sobrenatural ahont viu y respira la seva ànima. (...)

El seu allunyament del món apareix també en en Bach en la seva actitut enfront de les seves obres. No les escriu pas pel món, sinó pera ell mateix. Lo que serà d'elles, si'l món les coneixerà y les admirarà com grans obres, si s'executaran... no'l preocupa. No pensa pas en ferles arribar a la posteritat. ♦

PAPER D'ASSAIG

'Un bel dì vedremo'

A la memòria d'Agustí Fancelli

per Narcís Comadira

En la meva primera adolescència, vaig haver de sentir com els meus companys escoltes se'n reien de mi pel meu amor a Mozart. Llavors, el compositor de Salzburg tenia fama de superficial i cursi. El que era ferm, com es deia, era Beethoven, potent i heroic. Escarmentat, vaig amagar prudentment el meu gran altre amor d'aquells anys: Puccini. Ves a saber què m'haurien arribat a dir!

El meu descobriment de Puccini va ser gràcies al meu pare. Per ell, *La Bohème* i *Tosca* eren dues grans i meravelloses òperes. Però sobretot li agradava *Madama Butterfly.* Devia ser l'any 55 o 56, jo tenia tretze o catorze anys, quan el meu pare va comprar allò que llavors se'n deia un *pick-up.* I un dels primers discos que va comprar va ser *Madama Butterfly,* tres vinils de 33 revolucions, amb una figura japonesa, la Senyora Papallona, com vam aprendre que es deia la protagonista –llavors l'anglès era una llengua exòtica–, sobre un fons de color groc. Cantava Renata Tebaldi, aquella que, quan van preguntar a Maria Callas què n'opinava, la Divina va respondre que no es podia comparar el xampany amb la Coca-cola. El xampany, evidentment, era ella. Però la Tebaldi tenia una veu meravellosa, dolcíssima, potser fins i tot massa, i brodava el paper de la Senyora Papallona. Els diumenges a la tarda, el meu pare posava els discos de la seva *Madama* i els escoltava devotament. I quan jo no sortia a trotar per camps i muntanyes amb els meus companys *scouts,* també me l'escoltava pacientment, a l'hivern sobretot, recordo, a l'escalforeta somnolent de la taula braser. Ara sempre lligo l'olor del carbonet, la llum de l'hora foscant a l'estretor del carrer Nou, el color ambarí del te en una tassa de porcellana etèria, amb la Senyora Papallona.

Potser hi vaig aprendre el meu primer italià. Expressions com *"un bel dì vedremo", "un fil di fumo", "sul estremo confin del mare", "folla citadina", "olezzo di verbena"* se'm van quedar gravades per sempre. M'agradava especialment l'ària de Cio-Cio San, que aquest és el nom japonès de la Senyora Papallona, que és una meravella de construcció melòdica, amb una orquestració magistral. Sentir aquesta ària en el seu moment, dins el teixit de tota l'òpera, no es pot comparar amb quan la canten les sopranos, sola, fora de context, en qualsevol concert. I és que, em sembla, està posada en un moment tan precís del discurs musical de l'òpera, una òpera, d'altra banda sense gairebé cap més ària que en mereixi el nom, que hi esclata com un cirerer quan floreix en arribar la primavera. Sense la resta de l'òpera, l'ària en qüestió perd bona part del seu sentit musical i perd el sentit dramàtic que aviat va adquirir per mi. Perquè, és clar, sola, és una ària esperançada. Però sabent com acaba l'òpera, és l'himne al fracàs més punyent que ens puguem imaginar. Escoltant-la tants diumenges, entenent-ne la lletra i el sentit, amarant-me de la melodia, sentint-me acotxat per l'orquestra finíssima, aviat vaig comprendre que segurament, en la vida, mai no hi hauria cap *bel dì.* Hi podria haver dies bons, evidentment, però mai aquell *bel dì* global que la justifica tota. Escoltar sovint *Madama Butterfly* va ser una escola impagable de realisme vital.

Un altre gran moment de l'òpera, que a cada audició esperava frisant, era el del cor a *bocca chiusa.* Un moment de calma immensa. I d'una tristesa emotiva inoblidable. La melodia bastava, i l'harmonització. I el ritme de l'orquestra. No calia cap lletra. Però sí calia la carnalitat de la veu humana, una veu sense cap articulació sígnica, que hauria distret el batec incomparable i delicis del moment. Puccini això ho sabia molt bé, i així també va posar un cor de tenors, amagat entre bastidors, en *La fanciulla del West,* simplement per afegir a l'orquestra aquesta carnalitat que no posseeix res més que la veu humana, que no té mai cap instrument. Puccini va indicar que aquests tenors havien de cantar amb boca closa, sense ofegar el cant de l'orquestra, i sense que es pogués distingir que es tractava de veus.

Un altre moment que m'impactava era quan Cio-Cio San, just abans de suïcidar-se amb la catana del seu pare, llegia, parlant, la inscripció que hi havia a l'espasa: *"Con onor muore chi non può serbar vita con onore."* Un moment només comparable amb aquells dos de Tosca: *"E avanti a lui tremava tutta Roma..."* i *"Ecco un artista!"*

Un dia vaig gosar parlar d'aquesta òpera a un company escolta, citant-li sobretot aquesta frase escrita a l'espasa. Vaig creure que l'acte heroic de Butterfly li podia agradar i, sobretot, això de l'honor, que era el leitmotiv dels escoltes. Però em va dir que el suïcidi era un acte de covardia i que, a més, era pecat. Mai més no vaig parlar amb ningú de la meva Senyora Papallona.

Quan penso en l'ària "Un bel dì vedremo", em commou profundament. Em ve a la memòria aquell *"Chi sarà?, Chi sarà?",* aquell *"Che dirà?, Che dirà? Chiamerà Butterfly dalla lontana..."* i recordo aquells diumenges a la tarda de quan era adolescent, tan lluny, tan lluny, gairebé perduts per sempre. ♦

PANTALLES SONORES

Alexandre Desplat, el millor

IX Premis de la Crítica Musical Cinematogràfica

per Xavier Cazeneuve

El francès Alexandre Desplat ha estat considerat el millor compositor estranger de música cinematogràfica del 2012 en els IX Premis de la Crítica Musical Cinematogràfica que anualment convoca el web Scoremagacine. En les votacions han participat més de trenta especialistes i crítics en música de cinema de tot l'Estat espanyol, entre ells els dos que alternativament signem aquesta secció Pantalles Sonores de la «Revista Musical Catalana».

És la sisena vegada en els últims set anys que Alexandre Desplat guanya aquesta consideració.

Naturalment, no entrarem en el debat sobre si realment Alexandre Desplat és el millor compositor actual de música de cinema. Aquest tipus de consideracions cal relativitzar-les sempre. En tot cas, queda clar que per a la crítica especialitzada del conjunt de l'Estat, Alexandre Desplat és la nineta dels seus ulls.

Alexandre Desplat (París, 1961), va començar estudiant piano i flauta abans dels 10 anys. De flauta va tenir professors com Max Porret, Raymond Guiot i Pierre Sechet i va obtenir diversos premis com a intèrpret d'aquest instrument. Als anys vuitanta va iniciar una carrera de concertista que va anar deixant per la seva dedicació a la composició cinematogràfica.

Desplat va començar a ser conegut pel gran públic aficionat a la música de cinema (i per la majoria dels crítics que el voten) a partir de la seva banda sonora per al film *La noia de la perla,* del 2003. Aquest compositor, però, ja feia disset anys que treballava per al cinema, principalment francès, amb alguns títols tan destacats com *La defensa Luzhin* (2000) o *Un heroi molt discret* (1996). Arran d'aquest èxit, la carrera d'Alexandre Desplat es va internacionalitzar i popularitzar gràcies a treballs com *El vel pintat* (2006), *La reina* (2006), *El cas curiós de Benjamin Button* (2008), *Fantàstic Mr. Fox* (2009), *El discurs del rei* (2010), *L'escriptor* (2010), *Harry Potter i les relíquies de la mort* (2010-2011) o *Argo* (2012), entre moltes d'altres, amb un total de gairebé un centenar de bandes sonores des del 1986.

Pel que fa a nominacions i guardons obtinguts en els diversos premis que atorga la indústria del cinema, Alexandre Desplat no deixa d'acumular-ne. Si esmentem els més coneguts: ha estat cinc vegades nominat a l'Oscar, sis més al Globus d'Or (i n'ha guanyat un), ha obtingut sis nominacions al Bafta anglès (i també n'ha aconseguit un), ha guanyat tres César francesos (de set nominacions) i dos premis EFA de l'Acadèmia Europea (havent-hi estat cinc cops nominat). Pel que fa a associacions de crítics: ha guanyat tres premis LAFCA dels crítics cinematogràfics de Los Angeles en sis nominacions i ha estat set i cinc vegades nominat, respectivament, als dels crítics de cinema de Chicago i als dels crítics britànics, deixant de banda les innombrables nominacions i premis de l'Associació Internacional de Crítics Cinematogràfics Musicals (IFMCA) en les seves molt diverses categories. Tot això des de l'any 2004.

Més enllà de currículum i premis, però sense que puguem deslligar-ho, hi ha pròpiament la seva feina. Desplat és d'aquells compositors que fan com els bons actors, que de cada paper, en fan transformació i tesi en funció del personatge i converteixen cada interpretació en única i individualitzada. Les seves bandes sonores, més enllà de la qualitat musical, tenen, abans de res, enormes dosis de reflexió i de càlcul, d'anàlisi gairebé anatòmica del film en el qual ha d'inserir la seva música i el paper



que hi ha de jugar, i tot plegat es tradueix gairebé sempre en bandes sonores d'anàlisi complexa, però molt estimulant, més enllà de l'adequació adient als criteris comercials i industrials dels productes per als quals treballa.

Sempre serà difícil, per no dir impossible, afirmar qui és el millor compositor cinematogràfic actual (i no penso que calgui gens), però està clar que, avui per avui, Alexandre Desplat és un dels millors.

Finalment, pel que fa a aquests IX Premis de la Crítica Musical Cinematogràfica d'enguany, cal destacar també l'atorgat a Alfonso de Vilallonga com el millor compositor de l'Estat, sens dubte per la seva magnífica banda sonora per al film *Blancanieves.* Alfonso de Vilallonga, Arnau Bataller i Carles Cases són els tres compositors catalans que han guanyat en aquesta categoria en les últimes sis edicions, la qual cosa és un indicador excel·lent de la gran qualitat de la música per al cinema que es fa al nostre país i de l'elevada consideració de què els compositors catalans gaudeixen entre la crítica especialitzada. ♦

100 anys de l'Associació Música da Camera (III)

L'esperit del Noucentisme al servei de la música

PER XAVIER CHAVARRIA

L'activitat de l'Associació Música da Camera va ser representativa de la manera de fer i de pensar noucentista: ambició, modernitat, solvència i rigor en l'organització, la programació, els intèrprets, la imatge i la difusió, i també un cert elitisme. És un paradigma d'allò que en diem *"feina ben feta"*: Noucentisme en estat pur.

Al llibre *Barcelona Filarmónica. La evolución musical de 1875 a 1925,* Lluís Lamaña explica els inicis de l'entitat: un grup de joves aficionats a la música, pertanyents a l'Acadèmia Calassància i a les Escoles Pies de Barcelona, van formar un petit conjunt instrumental de caràcter amateur que organitzava vetllades musicals al local de l'Acadèmia i al Centre Obrer Calassanci, i oferien concerts de caràcter benèfic. L'any 1913, després d'una excursió artística molt exitosa al Vendrell, Igualada i Manresa, van acordar, juntament amb el director de la formació, Josep Rabentós, fundar una associació de música a partir de l'orquestra d'aficionats i del seu quartet de corda, i que podria disposar dels locals del Palau de la Música Catalana en condicions molt avantatjoses. Van ser Enric Casals i Antoni Puig i Gairalt *("el millor arquitecte pianista que hem sentit mai!"*, deien els coetanis) els que, després d'aquesta experiència de l'orquestra d'aficionats, van suggerir fundar aquesta associació musical amb la idea d'oferir vuit concerts anuals. *"Amb l'ajuda d'Ignasi Folch i Torres (que era membre de la Junta de l'Orfeó Català), i acceptat que amb vuitanta socis, a cinc pessetes cadascú, ja podien començar, quedà formada l'associació. Aquest va ésser el naixement de l'Associació Música da Camera, que tants anys actuà amb èxit al Palau de la Música Catalana i portà grans artistes";* són paraules de Roser Matheu, filla de l'escriptor i editor Francesc Matheu (que també va ser president de l'Orfeó Català i de l'Ateneu Barcelonès) i esposa d'Antoni Gallardo i Garriga, un dels fundadors de l'Associació. Precisament Gallardo, un enginyer industrial de 24 anys i gran aficionat a la música –tocava a l'orquestra d'en Rabentós– va ser durant molts anys el soci número 1 de l'entitat, i va participar activament en l'organització de tots els esdeveniments.

El perfil dels pioners: joventut i modernor

L'abril de 1913 es constitueix l'Associació Música da Camera amb 128 socis actius. Al programa del concert inaugural, celebrat el 14 d'abril de 1913, l'Associació es presentava amb aquestes paraules: *"La manca en la nostra ciutat de Barcelona d'una entitat exclusivament dedicada al conreu de la música 'da camera' ha determinat a un agrupament d'amics i aficionats a constituir l'Associació de Música 'da Camera'."* Els fundadors, per tant, no són músics professionals sinó aficionats a la música, alguns d'ells integrants de l'orquestra amateur que dirigeix Josep Rabentós, i que desitgen que la ciutat tingui una programació regular de concerts: són homes i dones joves i molt actius, amb un bon nivell intel·lectual, interessats per la cultura i amb inquietuds socials i polítiques (s'identificaren amb el nou partit Acció Catalana, una escissió de la Lliga Regionalista), que participen en tota mena d'iniciatives i projectes, i que tenen la música com a principal afició. Alexandre Cirici en els seus estudis sobre el Noucentisme descriu aquest grup que funda l'Associació com a *"gent cultivada, essencialment metges, advocats, arquitectes, escriptors, artistes, joves empresaris o fills de vells caps d'empresa i algunes noies d'estament benestant, en els quals predomina l'aspecte liberal, cosmopolita i cultural de la Catalunya ideal".*

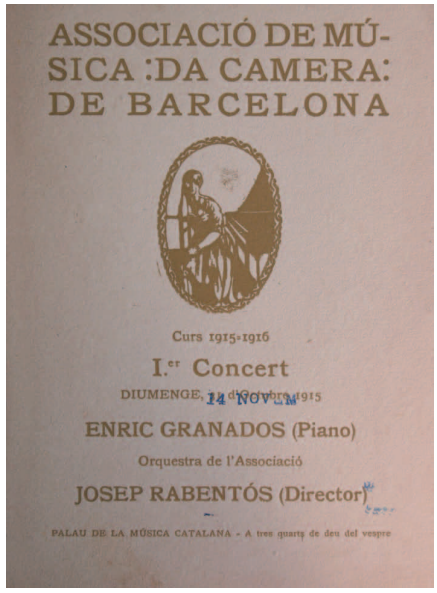
En la primera crònica que els dedica «La Veu de Catalunya», el 16 d'abril de 1913, se'n destaca la joventut i se celebra que sigui una alternativa als esports i entreteniments de moda: *"Es tracta d'una nova entitat, d'una agrupació de joves que ve a dir-nos que per fi l'actual generació de joves vol interessar-se també amb quelcom més que el «tennis» o el «foot-balls». Ja era hora, car l'afició no havia prosperat pas gaire. Entre el jovent actual hi vèiem ben poques iniciatives que enfilessin el camí de l'art... Grat sia a Déu que podrem comptar des d'ara amb nous elements joves que estimulin aquest especial art..."* Al «Diario de Barcelona» també es posa un èmfasi especial en la joventut dels impulsors i ideòlegs d'aquesta nova entitat: *"Trátese de una obra de juventud, que responde a entusiasmos artísticos y por eso ha encontrado el apoyo que manifestaron bien claramente anoche, en esa sesión inaugural."* I és que, efectivament, joventut i modernor són trets fonamentals d'aquestes iniciatives ambicioses, però també un distintiu indestriable del Noucentisme: els impulsors de Música da Camera són gent de 20 a 30 anys que pertanyen a aquell nou segment social modern i entusiasta, de bona família, ben

format intel·lectualment, inquiet culturalment, un punt elitista i amb evidents tocs d'esnobisme; i responen a una nova forma de viure, de treballar i de divertir-se, paradigma d'una nova civilitat plenament noucentista, la que ha de construir i aixecar el país.

S'hi aboquen il·lustres de la societat

Entre el grup de socis fundadors, hi trobem personatges de marcada significació social i artística com Josep Carner, Josep Llimona, Joan Miró, Francesc Matheu, Joaquim Cabot, Jeroni de Moragas, Ignasi Folch i Torres, Jaume Bofill, Francesc Galí, Adolf Florensa, Antoni Puig-Gairalt, Josep Bartomeu i Granell, Josep Maria Bonet, Lluís Guarro, Joan Mirambell o Jacint Raventós; però també hi havia músics de gran categoria, que donaven suport explícit i actiu a l'entitat, com Joan Lamote de Grignon, Franck Marshall, Lluís Millet, Joan Llongueres, Joaquim Pena, Francesc Pujol, Vicenç Maria de Gibert, Blai Net, Frederic Lliurat (que fou cap de redacció de la «Revista Musical Catalana») o Joan Salvat.

Els anys posteriors també van formar part de la junta personalitats com August Pi i Sunyer, Alexandre Galí, Higini Anglès, Marià Perelló, Enric Granados, Pau Casals, Josep Maria Lamaña o Manuel Clausells, que en va ser una de les figures més importants, secretari de l'Associació des del 1917, ànima i motor de l'entitat fins a l'últim dia, i que va morir assassinat just a l'inici de la Guerra Civil. El Patronat de l'entitat va tenir notables de la societat i l'empresariat del país com Eusebi Bertrand, Joan Corominas, Maria Valls i Taberner, Ramon Parramon o Pere Sensat. En l'enorme llista de socis que van pertànyer a l'entitat al llarg d'aquests anys, hi trobem Conxita Badia, Bonaventura Bassegoda, Joan Altisent, Josep Maria Batista i Roca, Aurora Bertrana, Tomàs Buxó, Ernest Cervera, Ferran Chassaigne, Onia Farga, Robert Gerhard, Eusebi Güell, Ricard Meifrén, Frederic Mompou, Enric Morera, Lluís Nicolau d'Olwer, Manuel Rocamora, Elies Rogent o Rafael Solanic. El fet que la procedència de tots aquests personatges sigui d'àmbits tan diversos del món social i cultural ens indica la transversalitat de la iniciativa i la convicció que la música també havia de formar part del projecte de país.


ASSOCIACIÓ DE MÚSICA :DA CAMERA: DE BARCELONA

Curs 1915-1916

I.er Concert

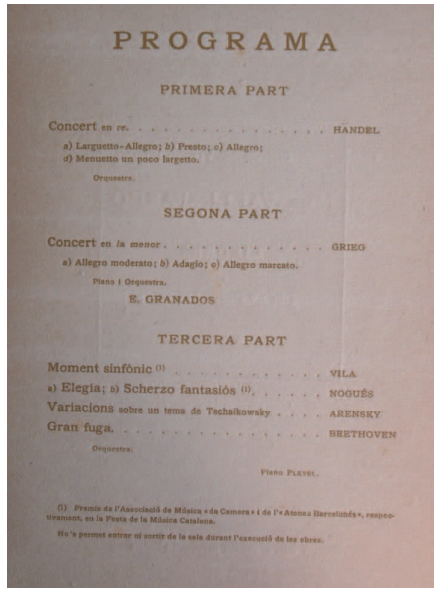
DIUMENGE, 14 NOVEMBRE de 1915

ENRIC GRANADOS (Piano)

Orquestra de l'Associació

JOSEP RABENTÓS (Director)

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA - A tres quarts de deu del vespre


PROGRAMA

PRIMERA PART

Concert en re. . . . . HANDEL

a) Larguetto-Allegro; b) Presto; c) Allegro; d) Menuetto un poco largetto.

Orquestra.

SEGONA PART

Concert en *la menor* . . . . . GRIEG

a) Allegro moderato; b) Adagio; c) Allegro marcato.

Piano i Orquestra.

E. GRANADOS

TERCERA PART

Moment sinfònic (1) . . . . . VILA

a) Elegia; b) Scherzo fantasiós (1) . . . . . NOGUÉS

Variacions sobre un tema de Tschaikowsky . . . . ARENSKY

Gran fuga. . . . . BEETHOVEN

Orquestra.

Piano PLEYEL.

(1) Premis de l'Associació de Música «da Camera» i de l'«Ateneu Barcelonès», respectivament, en la Festa de la Música Catalana.

No 's permet entrar ni sortir de la sala durant l'execució de les obres.

Centre de Documentació de l'Orfeó Català

Programa de mà de l'últim concert que Granados va fer a Catalunya abans de morir, de l'Associació Música da Camera, al Palau de la Música el 14 de novembre de 1915

Qualitat, valors i tenacitat, claus de l'èxit

Música da Camera va tenir directors artístics eminents: Enric Granados ho va ser des de la segona temporada, i després de la seva mort se'n responsabilitzà Pau Casals fins a la dissolució de l'entitat l'any 1936. De fet, l'últim concert que Granados va fer a Catalunya abans de morir va ser l'organitzat per l'Associació al Palau de la Música el 14 de novembre de 1915, poques setmanes abans d'emprendre el viatge cap als Estats Units per estrenar la versió escènica de *Goyescas* i del qual no va tornar. Tal com relata la crònica de la «Revista Musical Catalana» de l'època (núm. 145), aquell dia *"el pati del Palau oferia un aspecte brillant, reunint la més selecta concurrència desitjosa d'aplaudir un cop més l'eminent compositor"*. Val a dir que l'Associació passava per estretors econòmiques i els recitals de figures com Granados (i més endavant els de Casals), que omplien de gom a gom i aportaven uns remarcables ingressos de taquilla, eren una empenta salvífica per a l'economia de l'entitat, que durant els primers anys va ser força precària. Evidentment, en saber la notícia de la tràgica mort de Granados, l'Associació li va retre un homenatge solemne i sentit amb la participació de la seva més il·lustre intèrpret, Conxita Badia, que aleshores només tenia 18 anys.

Música da Camera es va convertir ben aviat en una de les principals institucions musicals del país i de seguida captà l'interès de tota mena d'aficionats: formar-ne part era un signe de distinció i categoria intel·lectual, i alguns dels seus concerts es convertiren en tot un acte social. Al llarg dels seus 23 anys d'existència s'hi van afegir centenars de socis, i va arribar a tenir-ne tants que va haver de traslladar totes les seves activitats al Palau de la Música Catalana per donar-los cabuda. De fet, en la cinquena temporada Música da Camera ja no va admetre més associats perquè es depassava el nombre de localitats d'aquest recinte, el de més capacitat de la ciutat. Però l'entitat mai no va oblidar el seu esperit fundacional d'ambició artística, de qualitat musical, d'atenció als intèrprets autòctons i d'altaveu i connexió amb Europa. Tal com afirmava el programa de mà del concert del 18 de març de 1932, la seva tasca no es reduïa a ser *"simple contractadora d'artistes sinó també element de positiva educació musical"*. Música da Camera exercia també una funció promotora dels músics i la música del país, impulsava i s'implicava en l'organització d'esdeveniments i manifestacions musicals de tota mena (homenatges, congressos, festivals, premis...) i va obrir uns horitzons dels quals ni aficionats ni professionals mai abans no havien gaudit. Durant dues dècades Música da Camera va ser un autèntic motor dinamitzador de la vida musical catalana. ♦

LIED SENSE PARTITURA

Gérard de Nerval

PER MIQUEL PUJADÓ

El parisenc Gérard de Nerval (1808-1855) és sens dubte el més típicament romàntic de tots els poetes romàntics francesos, i el "poeta maleït" per excel·lència. El seu nom autèntic era Gérard Labrunie i va ser també autor dramàtic (col·laborà amb Alexandre Dumas), narrador, assagista, traductor (va fer una versió molt personal del *Faust* de Goethe) i periodista. La mort de la seva mare, víctima d'una meningitis, el va marcar profundament quan era un nen, així com també el trastornarà anys més tard, el 1840, la mort de l'actriu i cantant Jenny Colon, que idolatrava. Home rampellut i apassionat, es va gastar tots els diners que posseïa en la creació de la revista «Monde Dramatique», que haurà de vendre el 1836, i els problemes econòmics seran constants al llarg de la seva vida.

El 23 de febrer de 1841 pateix una primera crisi de follia, seguida un mes després per una altra que obliga a recloure'l a la clínica del doctor Blanche. El 1842, però, el trobem viatjant per Alexandria, el Caire, etc. D'aquest periple, en surten tant el *Viatge a l'Orient* (1851), una de les seves obres cabdals, com també altres mostres del seu caràcter peculiar: a Síria és a punt de casar-se amb la filla d'un xeic, a Beirut s'enamora d'una noia drusa... i al Caire compra una esclava javanesa! Tot plegat va acabar malmetent la seva ja fràgil salut, però Nerval continuà viatjant, aquest cop per Europa (a Londres es relaciona amb Dickens) i, de retorn a la seva vila natal, esdevé un dels personatges més extravagants de la bohèmia parisenca. En la misèria, escriu grans obres, com *Aurélia,* que tindrà més tard una gran influència sobre els surrealistes.

Després d'anys –els més fecunds de la seva carrera d'escriptor– d'esquizofrènia, depressió i altres trastorns que el porten a passar diverses temporades a hospitals psiquiàtrics (en una ocasió fou internat per dur a passejar una llagosta lligada amb una cinta blava), acaba penjant-se d'un fanal l'any 1855 a la *rue* de la Vieille-Lanterne. Aquest fet tràgic inspirarà una de les millors litografies de Gustave Doré.

Us presentem avui un poema de Nerval, extret del recull *Petits châteaux de Bohème,* centrat en el poder evocador –i creador de realitats alternatives– de la música. ♦

FANTASIA

Il est un air pour qui je donnerais
Tout Rossini, tout Mozart, tout Weber;
Un air très vieux, languissant et funèbre,
Qui pour moi seul a des charmes secrets.

Or, chaque fois que je viens à l'entendre,
De deux cents ans mon âme rajeunit :
C'est sous Louis treize... et je crois voir s'étendre
Un coteau vert que le couchant jaunit,

Puis un château de brique à coins de pierre,
Aux vitraux teints de rougeâtres couleurs,
Ceint de grands parcs, avec une rivière
Baignant ses pieds, qui coule entre les fleurs.

Puis une dame à sa haute fenêtre,
Blonde, aux yeux noirs, en ses habits anciens...
Que, dans une autre existence, peut-être,
J'ai déjà vue ! – et dont je me souviens !

FANTASIA

Hi ha una melodia per la qual jo donaria
tot Rossini, tot Mozart, tot Weber;
una melodia molt vella, llangorosa i fúnebre,
que només per a mi posseeix encisos secrets.

Així, cada cop que la sento,
la meva ànima rejoveneix dos-cents anys :
és l'època de Lluís XIII... i crec veure com davant meu s'estén
un turó verd que el sol ponent engrogueix.

Tot seguit, un castell de maons amb angles de pedra
i vitralls tenyits de colors vermellosos,
envoltat de grans parcs, amb un riu
que li banya els peus i flueix entre les flors.

I més tard, una dama a la finestra més alta,
rossa, d'ulls negres, amb un vestit antic,
que, en una altra existència, potser,
ja vaig veure! – i de la qual me'n recordo!

L'EMPREMTA DE...

Narcís Bonet

"Sóc un compositor català compromès amb el meu país"

per Ana María Dávila


Narcís Bonet

Ha passat bona part de la seva vida a París –primer per necessitats formatives; després, a causa d'un dolorós exili i, finalment, per raons professionals–, però Narcís Bonet i Armengol (Barcelona, 1933) es declara, abans de res, un *"compositor català"*, aglutinant en aquesta expressió els seus sentiments més profunds. La seva, però, és una trajectòria tan dilatada i rica que, a més de la creació, abasta també l'acompanyament pianístic, la direcció d'orquestra, l'organització, divulgació i gestió musical i, molt particularment, la pedagogia.

"Per a mi, tot és part de una mateixa cosa. Una vegada, a Pau Casals li van preguntar quina simfonia de Haydn preferia. I ell, sense pensar-s'ho, va contestar «aquesta», volent dir la que estava fent en aquell moment. En el meu cas passa el mateix, tot i que si m'hagués de definir diria que sóc un compositor de música. I si cal posar-hi un adjectiu, seria «català». Jo sóc un compositor català; una persona compromesa, i d'una manera molt forta, amb el seu país, que ha estat, i encara continua estant, amenaçat."

Narcís Bonet formula aquestes declaracions amb una calidesa exquisida, en un dels salons de la gran casa familiar de Barcelona, una residència que respira història i que es manté miraculosament intacta i serena, aliena al brogit i la desmesura dels carrers que l'envolten. De la butaca estant, parets plenes de quadres i records, una xemeneia senyorial al caliu de la qual es reunia l'Institut d'Estudis Catalans durant els soterrats anys del franquisme, i un piano, que algun dia acompanyà la prodigiosa veu de Conxita Badia.

Fill de l'arquitecte Lluís Bonet i Garí, un dels continuadors de Gaudí al capdavant de les obres de la Sagrada Família, Narcís Bonet va sentir-se atret per la música des de ben jove. Tenia 13 anys quan va debutar al Palau de la Música Catalana com a pianista i compositor, i 15 quan l'Orquestra Simfònica de Mallorca li encarregà i estrenà el poema simfònic *La vaca cega,* inspirat en l'obra de Joan Maragall. La seva vida, però, inicià un nou rumb quan l'any següent va emprendre el camí de París per estudiar amb Nadia Boulanger. *"Li dec molt a ella, igual que a Igor Markevitch, un altre dels meus gran referents. De fet, va ser gràcies a ell que vaig arribar a casa de Nadia. El 1949 Markevitch va dirigir a Barcelona un concert de Brahms, amb Joan Massià com a solista. I Massià, que era el meu mestre, el va portar a casa a dinar. I mira per on, resulta que Markevitch era un gran admirador de Gaudí i, per tant, el contacte amb el meu pare va ser molt fort. Total, que Markevitch va voler veure el que jo feia i va ser llavors quan va dir que calia que anés a París, a estudiar amb Nadia Boulanger."*

Des de llavors, Narcís Bonet ha anat escrivint el seu amplíssim catàleg, en bona part dedicat a la veu i la poesia catalana. *"Sempre m'ha agradat tenir un suport literari, perquè quan agafes un bon text, és ell mateix el que et dóna la forma musical que cal. En el fons, sento que la meva música neix molt lligada a l'expressió d'alguna cosa i no tant com una forma musical pura. I per això, per expressar-me, m'he recolzat molt en la veu i en el recitat. En canvi, no he fet cap sonata ni cap simfonia. Són unes formes que no m'atrauen gens",* assenyala l'autor d'obres com la cantata *Ho sap tothom i és profecia...,* a partir d'un text de J. V. Foix o *La pell de brau* de Salvador Espriu, per a recitador i conjunt instrumental. *"Em sento un compositor en la línia d'un Mompou, a qui considero una mena de pare musical meu, un Toldrà o un Lamote de Grignon",* diu.

La petjada de Narcís Bonet, però, ha estat igualment fonda en l'àmbit pedagògic. Successor de Boulanger al capdavant del Conservatori Americà de Fontainebleau, ha portat igualment el seu mestratge al Conservatori i a l'Ecole Normale de Musique de París. *"La pedagogia m'ha servit per comprendre què és el més important a la vida",* assenyala el music, professor també a l'Schola Cantorum de la capital francesa, on imparteix el Curs d'Interpretació per a l'Anàlisi. *"No és un curs adreçat a cap instrument, sinó centrat en l'anàlisi de la partitura, perquè els problemes per a qualsevol intèrpret són els mateixos. Sovint ens perdem en qüestions d'estil i d'època, quan totes les respostes estan dins la partitura."*

Actiu divulgador musical, ha estat president de Joventuts Musicals de Barcelona i de la Federation Internacional de Jeunesses Musicales, representant al Consell de Musique de l'Unesco i objecte de nombrosos premis i guardons. *"Què em queda per fer? Doncs, només una cosa: poder veure el meu país reconegut com a tal."*

Un desig darrere el qual s'amaguen, diu, anys de lluita i al qual s'afegeix un altre, molt menys ambiciós però igualment sentit. *"Sap una cosa? Fa 67 anys, des del 1946, que sóc soci de l'Orfeó Català, amb el qual tinc molts lligams. L'Orfeó va venir a cantar el dia que vaig fer la primera comunió i quan el mestre Millet va morir, vaig anar amb els meus pares a acomiadar-me d'ell al seu llit de mort. I tot i així, l'Orfeó no ha cantat mai una obra meva."* No ho diu, però es nota que li dol. ♦



FOG/Marcia Lessa

CORRESPONDÈNCIES

Una trobada màgica

Saariaho, Maalouf, Hannigan i Martínez-Izquierdo

PER NÚRIA SEMPERE
Directora de l'Escola de Música-Centre de les Arts de l'Hospitalet

El passat mes de gener a l'auditori de la Fundació Gulbenkian de Lisboa es va produir un joc de complicitats excepcionals entre Kaija Saariaho i Amin Maalouf, Barbara Hannigan i Ernest Martínez-Izquierdo en la interpretació de la darrera òpera de la compositora finlandesa: *Émilie.*

Émilie du Châtelet fou una dona excepcional. Noble a l'època de la Il·lustració, fou educada com un home. Matemàtica, astrònoma, clavecinista i amant del coneixement. Amin Maalouf, autor del llibret, ens presenta una Émilie du Châtelet a punt de morir que ens parla de les seves dues passions: *le bonheur* i el coneixement. Émilie, embarassada als 42 anys el 1749, escriu al seu amant que té el pressentiment que morirà i es pregunta què escriuran a la seva làpida; recorda la seva relació d'amants i d'amics amb Voltaire; ens expressa la seva passió per la ciència, pel coneixement i per l'amor viscut amb ardor. S'adreça al fill que ha de néixer, potser una filla, i la convida a viure la vida intensament, com ella ha fet, esperant que el seu pare l'eduqui en la mateixa llibertat per conèixer i per estimar que ella ha tingut.

Les dones de Maalouf i Saariaho trenquen l'esterotip del seu temps. Clémence de *L'amour de loin,* Adriana d'*Adriana Mater,* Simone Weil en la *Passion de Simone* o Émilie du Châtelet d'*Émilie* són personatges complexos que posseeixen atributs masculins i femenins alhora, sense amaneraments i sense dimitir dels seus compromisos ni de les seves passions.

La música de la mateixa Saariaho també és així: arriscada i alhora delicada i contundent quan cal, descriptiva i evocadora al mateix temps. Potser la més gran compositora del nostre temps, Saariaho ens ofereix el millor de l'orquestra, de la veu humana i de la tecnologia en un monodrama dens en què la contemporaneïtat del seu llenguatge no impedeix remetre'ns a l'època de la protagonista a través del so del clavicèmbal tractat electrònicament i espacialitzat a la sala o a través d'un estil barroc en la densitat orquestral.

Però Saariaho no és presonera de l'evocació i en fuig, tant en seccions d'una meravellosa lluminositat orquestral com en d'altres amb un tractament rítmic assertiu i apoteòsic. Especialment sorprenent i atractiva resulta la conversió de la veu de la cantant, tractada electrònicament en temps real, en la veu masculina de Voltaire i del seu pare, amb els quals estableix un diàleg imaginari.

Barbara Hannigan és l'Émilie perfecta, amb la seva veu delicada i alhora irrebatible, decisiva i rotunda. Amb una afinació precisa que defuig el vibrat accessori i pretensiós. És l'Émilie perfecta també en la seva complexitat de caràcters que sap traduir en la veu i en el gest. Desproveïda d'escenografia il·lustrativa, Barbara Hannigan s'expressa amb els ulls i es fon amb l'orquestra, tot mostrant-nos el foc –que tant va ocupar Émilie du Châtelet en la seva recerca científica– en la veu, en les mans, en el cos i en els ulls. Sempre insinuant i mai no excedint-se en manifestacions òbvies.

Sense Ernest Martínez-Izquierdo tot això difícilment hauria estat possible. Ell la guia fent senzill el que és complex, explicant-li i explicant-nos què està fent l'orquestra, posant en relleu les textures orquestrals i conduint-nos a una expressivitat diàfana i sense complexos. Buscant i mostrant-nos en cada secció i en cada instrument la seva aportació a la partitura, bo i presentant-la com un regal. La música més difícil ens apareix senzilla de la mà de Martínez-Izquierdo. Ho vam veure a Barcelona les cinc temporades que el vam tenir a l'OBC o amb el seu grup de sempre –BCN216– a través del qual hem conegut i connectat amb les músiques d'avui. Sempre clarament, sense ostentació i amb una vocació educadora de la sensibilitat que ens condueix, sense adonar-nos, als racons més amagats de la percepció auditiva.

Si bé heu vist fins ara que la història, la música i la interpretació em van entusiasmar, no puc dir el mateix de l'escena. Començàvem bé amb una orquestra de so excepcionalment bonic (l'Orquestra Gulbenkian) al fons de l'escenari, completament blanc (vestuari i calçat de l'orquestra i el director inclosos) que la protagonista –amb un vestit intemporal denotant el seu embaràs– descobreix darrere d'unes transparències. Llàstima que el joc del blanc puresa, amor, coneixement... i el verd lluent i tonificador del vestit d'ella s'acabessin diluint en un pastitx de figurants i ballarins que ens feien nosa. Uns "Voltaires" figuratius, que en el llibret són un sol bust, es multipliquen inútilment en la proposta d'Araujo i Teodosio; i uns ballarins sobrers ens distreuen de la música i el llibret. Quan acabarà aquesta necessitat de contemporaneïtzar folclòricament l'escena de l'òpera?

Ara bé, aquesta distracció escènica no va aconseguir fer minvar el meu interès, sostingut al llarg de l'obra. Unes projeccions prematures de la paraula "fi" en diversos idiomes (deu minuts abans del final!) em van fer adonar que era presonera d'una història i una música que se m'havien endut. Sempre busquem aquesta experiència estètica intensa, que ens distancia de nosaltres mateixos, que ens fa oblidar-nos... i que passa tan poques vegades. ♦

Música i insomni

PER RAFAEL ARGULLOL

Encara que sigui conegut per tots els melòmans que el gran clàssic per conjurar l'insomni són les *Variacions Goldberg* de Johann Sebastian Bach, personalment, que conec per experiència aquesta relació, tinc altres preferències. De fet, la música tant comporta una exaltació dels sentits que aguditza la consciència de vigília com una capacitat hipnòtica que pot arribar a l'anul·lació de la nostra sensorialitat habitual. Aquesta duplicitat, que per dir-ho en termes de Nietzsche deriva en una vessant dionisíaca i una altra d'apol·línia, ha implicat que en diversos períodes de la cultura europea s'apel·lés a la música com a teràpia davant de les dificultats del son.

Si hagués de fer una petita antologia personal per oferir al lector obres amb aquesta perspectiva hipnòtica i terapèutica, encapçalaria la meva llista amb quatre compositors. En primer lloc Marin Marais amb les seves *Peces per a viola de gamba* i, especialment, *Le Labyrinthe.* Es tracta d'una música extremadament sensorial però que amb la seva dimensió màntrica té un efecte asserenador. El segon compositor seria Erik Satie amb les seves *Gymnopédies.* En aquest cas, la proposició màntrica encara s'aguditza més i té sobre l'oient un efecte narcotitzant. La música repetitiva de Satie comporta, en un primer moment, la immersió en un estat inquietant, però després, progressivament, va disminuint la tensió fins a arribar a una trajectòria gairebé circular i relaxant.

De Johann Sebastian Bach, potser per sobre de les *Variacions Goldberg,* jo esmentaria les seves *Sonates.* És la música perfecta per calmar l'esperit i per endinsar-se en una mena de calma absoluta. Crec que si, en general, la música de Bach té un enorme poder metafísic, les *Sonates* són l'exponent més cristal·lí d'aquest poder. Però si ens plantegem el pas de l'estat de vigília al son com un viatge, jo no dubtaria a escollir el viatge probablement més refinat de la història de la música: el *Viatge d'hivern* de Franz Schubert. Si enmig de la nit l'insomne vol buscar consolació a la seva vetlla i al mateix temps cercar, sense presses, el son perdut, res és més oportú que caminar en paral·lel al viatger schubertià. Adormir-se sentint aquesta música i aquesta veu anul·la la possibilitat de malsons.

La música i la teràpia han anat sempre units. A l'antiguitat aquesta relació estava ja ben establerta. A l'època moderna no són pocs els metges que han buscat l'ajut de la música per aconseguir conseqüències curatives. La potència hipnòtica de la música té també l'efecte de teràpia espiritual que requereix l'insomni. I en cas de no aconseguir els seus objectius, l'insomne, havent escoltat les obres abans al·ludides, sempre tindrà la seguretat d'haver omplert el buit de les hores nocturnes. ♦



Il·lustració: Carme Peris



Arxiu Mestres Quadreny

La quadratura del cercle de Josep M. Mestres Quadreny

PER JOAQUIM NOGUERO

Dissabte 23 de febrer. Al centre de Barcelona fa fred i cau aiguaneu. Truco al compositor Josep M. Mestres Quadreny per si la cita continua vigent, ja que viu a la part alta, i allà la mica de nevada, a terra, pren. Tampoc no n'hi ha per a tant, em diu (afabilitat i disciplina, tal com combina a les partitures), i allà que me n'hi vaig. En sortir del metro a Palau Reial, el paisatge és espectacular. Cel gris i cotó blanc pertot. El panorama té una aparença freda, glacial, impol·luta, de regles físiques que se'ns escapen. El vol al vent de les volves em recorda la diferència entre l'atzar i el fortuït que explica Mestres Quadreny en un dels seus llibres *(La música i la ciència en progrés,* 2010). No hi ha res de fortuït en aquests moviments, que són fruit de lleis concretes. Si no ho sembla és per un defecte d'informació, per desconeixement nostre de les coordenades: l'atzar escull una forma de desenvolupament o una altra, com fa en els cercles de la seva música aleatòria aquest creatiu compositor amic de Brossa, Miró i Tàpies, però res no és fortuït a partir d'aquí, en el quadrat desenvolupament posterior de l'estructura generada per unes determinades circumstàncies prefixades.

És des de lluny estant, encara des de la Diagonal, que la muntanya sembla un tros de glaç mut. En endinsar-s'hi el passejant, en caminar-hi caserna amunt fins a arribar a casa del músic a la part de dalt de l'escola Thau, de seguida les sensacions són molt diferents i es fan clares les possibilitats de joc que la neu camuflava: en lloc del silenci, famílies amb nens que hi juguen, gossos rebolcant-s'hi, parelles que van de la maneta somrients. La proximitat canvia la perspectiva. Passa en tot. Passa tres quarts del mateix amb la música d'avantguarda del mestre, que no és pas de demà, sinó d'ara, la nostra, i només és des de lluny estant, des de les convencions i els prejudicis del passat, que a algú li pot semblar desavinent o intel·lectualment freda. El joc de mans del poeta espera a la cantonada, amb el mateix somriure mofeta que Mestres Quadreny amaga sota la boca de la pipa, investigador en notes, detectiu musical, simenonià en l'espera callada del que ben conscient provoca que passi com per atzar, aleatòriament. El fer inductiu i pacient de Maigret li és cosí germà. L'il·lusionista sap que la màgia és una qüestió d'ofici, de precisió, de càlcul; una tria formal, un camp de joc. Al capdavall, el so és el so, això és veritat (pura forma, regles encarnades, lleis físiques fisicalitzades), però –per dir-ho amb el títol d'un altre llibre seu– resulta que *Tot muda de color al so de la flauta.* Hi ha molt de joc en el fet d'entendre les regles i n'hi ha a sotmetre's al seu arbitri.

Molta química

En la creació del compositor d'avantguarda Josep M. Mestres Quadreny (1929) sempre hi ha hagut molta química entre la disciplina i el joc, el seny i la rauxa, el rigor i la llibertat. No debades va estudiar ciències químiques al mateix temps que avançava en el mestratge musical amb el mestre Cristòfor Taltabull i és innegable que el rigor de la formació científica ha cisellat en bona mesura l'imprescindible autodidactisme musical i artístic viscut a la postguerra. Va marcar-li fins i tot l'actitud. Per exemple: l'aprenentatge científic li ha ensenyat a plantejar problemes i a resoldre'ls. *"Sobretot, plantejar-los, que és el que més costa. Problema ben plantejat, problema resolt."* L'exigència de la formació de ciències li va proporcionar mètode i disciplina, cosa prou important en aquest país. Saber seguir passos, plantejar els interrogants adequats i resoldre problemes era i és important. *"Després no m'he arrugat mai a l'hora de posar-me en una àrea nova: vaig aprendre sol a escriure en català, i quan van sortir els primers ordinadors em vaig posar en un d'aquells aparells de targetes perforades i de seguida vaig voler aprendre a programar en Fortran. Topar amb un problema no posa punt final a res: al revés, per a mi és un repte",* diu mentre amb la mà assenyala l'entorn, farcit de llibres i de documentació variada, tot distribuït dins de grossos armaris metàl·lics d'emmagatzematge compacte, prestatgeries mòbils sobre rails que es desplacen amb una maneta i concentren i optimitzen l'espai. Quan s'aixeca i busca referències (treballs seus amb Perejaume o amb Brossa, un llibre de Frederic Amat, publicacions seves que il·lustren una trajectòria prolífica i coherent), el músic gira la roda de la maneta com un capità de la marina davant del timó mentre adreça el rumb

i busca paratges verges, noves vies per explorar en les cartes de navegació que l'envolten. Al capdavall, la partitura musical també és una forma de mapa, una encapsulació de les coordenades del món en forma de sons, un molt més sofisticat sistema Morse amb què comunicar no sols conceptes, sinó fondes reflexions sobre el mateix llenguatge i tremoloses emocions lligades a totes aquestes descobertes i interrogacions.

Mestres Quadreny té partitures que semblen mapes del tresor, plànols arquitectònics o urbanístics. Algunes no sonen: són tan sols poemes visuals que, com els de Brossa, no tenen altre efecte que la plàstica o les connotacions adherides al mateix llenguatge, mera visualitat: són obres com *Lied* (1992) amb Perejaume, *Cranc-cranc* (2004) amb Antoni Tàpies, *Les dents del teclat* (2008) amb Manuel Gimeno o l'àmplia antologia recollida a *Tot muda de color al so de la flauta* (2010). D'altres, en canvi, sonen com a peces musicals complexes i el dibuix més o menys enrevessat que les posa sobre el paper no és gratuït. *"Sempre vaig procurar fer servir la notació normal de la partitura, i quan no l'he feta servir és perquè no es podia escriure d'altra manera, i m'he inventat una partitura que fos intel·ligible encara per al músic, però que desenvolupés l'obra en la direcció que volia."* Es tracta, doncs, de fer les coses tan senzilles com sigui possible, però –com deia Einstein– no pas més senzilles (sintetitzar o simplificar no s'ha de reduir mai a banalitzar o trivialitzar). Per això ha mirat d'anar aclarint les descobertes per tal de facilitar-ne l'execució. *"El meu primer mètode de composició era molt complicat: vist des d'avui fins i tot innecessàriament enrevessat, perquè amb les matemàtiques i els ordinadors he pogut simplificar qüestions que abans m'hi trencava el cap perquè no en sabia prou. Però és el que aleshores podia fer i necessitava per aconseguir un propòsit: per exemple, evitar les pulsacions rítmiques regulars per dispersar el so. Això creava una especial dificultat per a l'intèrpret, fins que em vaig adonar al* Quartet de Catroc *que escrivint uns fragments breus per a cada instrument i fent-los repetir cadascun tocat amb un* tempo *diferent, la superposició de* tempi *eliminava la dificultat de la successió rítmica."*

Del músic, en destaquen diferents etapes. Una primera d'atracció pel dodecatonisme, sobretot el d'Anton Webern, perquè *"Webern suprimeix del tot el fil conductor de la melodia"*. La radicalitat de l'exemple du el compositor català a crear una primera *Sonata per a piano* (1957) dins la tècnica del serialisme integral, tot i que de seguida se n'aparta per la impressió que les obres sortirien totes iguals. El procés compositiu tenia alguna cosa mecànica i se sentia com *"un burro en una sínia, que per molt que camini i s'esforci dóna voltes sense moure's de lloc"*. Això l'impulsa cap a altres vies. El 1958 el promotor artístic Joan Prats, amic de Miró, un dels fundadors de l'ADLAN d'abans de la Guerra i del Club 49 després, li fa conèixer Edgar Varèse, que com Luigi Russolo també volia anul·lar la barrera entre so i soroll, però a més a més donava un valor espacial a la música i ja parlava de *"cos sonor"*. Tot seguit l'interès per compositors serialistes com Pierre Boulez, o per d'altres que ja fan el pas a l'electroacústica i els ordinadors com Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono i György Ligeti, o l'exemple més teòric de Iannis Xenakis com el primer que empra principis científics per compondre, o del laboratori electroacústic de Pierre Schaeffer a París a partir del 1948, o de l'enginyer Pierre Barbaud com dels primers que fa servir el càlcul logarítmic i l'ordinador en la composició, li serveixen d'estímul per experimentar. La seva *Peça per a serra mecànica* és del 1965 i se situa entre la música concreta i una incipient electroacústica. I *Ibèmia,* la primera composta amb l'ordinador, és del 1969. Tot seguit en *Aronada* (1972) ja treballa amb els principis concèntrics de composició aleatòria que no ha parat de desenvolupar després en obres com els sis concerts de *L'estro aleatori,* la *Simfonia núm. 1 en Mi bemoll* (1983) o la recent *Trànsit boreal* (2010).

Té unes dues-centes peces. I cal subratllar la influència que la creació de l'estudi Phonos el 1975 ha tingut en el desenvolupament tecnològic i creatiu de l'electroacústica a Barcelona, amb efectes en la dansa que aquesta secció no ha parat d'evidenciar.

El ganxo del Dau al Set

El cop de ganxo de la jugada impossible, l'*uppercut* a la mandíbula de la racionalitat mal entesa: aquest va ser l'exemple de Dau al Set quan el 1951 el jove músic visita la famosa exposició a la Sala Caralt i sent que el deixa estabornit com un cop de puny, enmig d'anys de *"bodegons, marines i senyoretes; vestides, és clar, no fos cas que s'ofengués el bisbe"*. Hi torna unes quantes vegades, hi coneix el pintor Joan Ponç, i aquest li proposa que conegui Joan Brossa, igual que abans Prats l'havia induït a conèixer la música de Robert Gerhard. Sensibilitats electives afins *("per una altra via, Gerhard també feia servir la sèrie apresa en Schönberg tan sols com a subministradora de notes").* Mestres recorda un diumenge a la tarda, passat amb Brossa, i com aquest no para de fer-li llegir poemes de l'últim llibre, *Em va fer Joan Brossa,* fins al punt que surt de casa de l'escriptor *"amb el cap com un timbal, però conscient que el desconcert era culpa meva i no de Brossa"*. Al llarg dels anys la relació és fèrtil. *El ganxo* (1959), òpera en un acte i quatre escenes, porta llibret del poeta (es va estrenar a l'abril de 2006 al Foyer del Liceu amb posada en escena de la companyia de dansa Mar Gómez). Tant el músic com el poeta tenien com a principal referent la música escoltada al Liceu i a la Banda Municipal de Barcelona, així que sabien molt bé contra què disparar: transgredeixen els gèneres tradicionals, trenquen les convencions clàssiques, es fumen de l'encarcarament establert. Quan Mestres musica simfònicament tres dels ballets de Brossa, el punt de partida és idèntic: són *Roba i ossos* (1961), *Petit diumenge* (1992) i *Vegetació submergida* (1962). El problema és que aquestes peces demanen la tramoia del gran teatre i la gran companyia de ballet precisament per dinamitar-los, quan aquí només s'han pogut representar en escenaris independents, on per començar no hi ha ni el teló convencional. La principal gràcia és, però, que ja són obres que conceben la música amb independència del llibret, una actitud que en aquells anys coincidia amb la pràctica innovadora de John Cage i Merce Cunningham als EUA, pocs anys abans que els quatre es coneguessin. De fet, el 1966 Mestres Quadreny programa amb Club 49 una actuació dels dos nord-americans al Teatre Prado de Sitges, la primera al país, i l'any següent Cage inclou la partitura del *Quartet de Catacroc* al llibre i l'exposició "Notations" (1967). Les imbricacions entre el músic i el poeta catalans són molt fèrtils, però la principal col·laboració és la *Suite bufa* (1966), peça per al pianista Carles Santos, la cantatriu Anna Ricci i la ballarina Terri Mestres, que s'estrena al festival Sigma de Bordeus i representen a Barcelona a La Ricarda, una obra que connecta amb l'esperit més rupturista de la preguerra i que en l'actitud ja inaugura l'obertura sense complexos que socialment es reclamaria tot seguit.

Anecdòticament, Mestres Quadreny té dos records molt intensos de la infància: el llampegueig subtil de la dansa aèria de les cuques de llum, una nit a la carretera; i el vol dansat de la pols en els raigs de sol que travessaven les escletxes d'una persiana, a casa. Anys després sabrà que d'aquest fenomen se'n diu efecte Tyndall i que el moviment de les partícules és brownià, és a dir, aleatori. La vida dansa en cercles la mar de curiosos. I apassionants. ♦

CONTES A LA VORA DEL SO

Estrena ‘post mortem’

PER DAVID PUERTAS ESTEVE

IL·LUSTRACIÓ: LAURA BORRÀS

–Sí, senyor comissari: he estat jo. Però que consti que ho he fet perquè ell m’ho va demanar. El pobre, ja no podia més. Jo l’he ajudat, és clar, no podia fer altra cosa: és un cas de llibre! L’he acompanyat a morir dignament i no me’n penedeixo. Pobrissó: estava en el seu dret! La seva situació era insostenible. Sort que m’ha tingut al costat en aquests moments tan difícils! Si no, el pobre encara estaria patint. Si vol, li escric en un full com ha anat la cosa i anem per feina. És que tinc una mica de pressa, sap? Demà són els funerals i encara he de muntar una orquestra i assajar l’obra que va deixar escrita per a l’ocasió: una simfonia per a gran orquestra amb fiscorn obligat. Ja veu: fins i tot el dia de la seva mort componia i componia sense parar. Va enllestir l’obra ahir al matí, després em va trucar, vaig anar al seu pis, vaig fer el que havia de fer, i va tancar els ulls. Quin gran home! Feia uns quants anys que ningú no li estrenava les seves obres, però ell era tossut i continuava escrivint i escrivint. Cada cop que enllestia una simfonia em trucava: *“Vine a casa, que tinc una nova simfonia acabada i vull que l’escoltis.”* I jo anava a casa seva amb un tortell de crema. Fèiem un cafè, m’explicava la història d’aquella nova obra (inspirada en un amor platònic, o en un poema, o en una pel·lícula que havia vist feia poc), menjàvem un tall de tortell i aleshores es posava al piano i tocava l’obra per a mi. Mentre tocava m’anava explicant la instrumentació: *“Aquest tema el fan les flautes... Aquest contracant és dels clarinets... Aquest fugat el comencen els trombons, la segona entrada és de les trompes i la tercera del violoncels... Escolta això: un trinat del flautí que recull la trompeta!”* I així em tenia dues, tres, quatre hores. El que fes falta. Cada dissabte! Cada dissabte, senyor comissari! Anava a una simfonia per setmana! Cada dissabte tortell de crema, cafè i simfonia!

–El noto una mica tens. Vol que descansem una estona?

–No estic cansat! No estic tens! Només vull sortir d’aquí i anar a preparar els funerals. Aquests últims mesos he estat una mica nerviós, però ara ja està tot. S’ha acabat. Prou simfonies. Tothom sap que després de compondre la novena simfonia t’has de morir. I deixar d’emprenyar tothom! Escrius la novena i et mors. Sempre ha estat així, no? Ho sabia vostè, senyor comissari? La llista de morts postnovena és llarga i plena de noms insignes: Beethoven, Schubert, Bruckner, Dvořák, Mahler, Vaughan Williams, Atterberg, Arnold... Però ell, no: ell havia de compondre la novena, la desena, l’onzena... I trucar-me cada dissabte per concedir-me l’honor de prendre cafè, menjar tortell, comentar-la i escoltar-la en reducció per a piano. Però ara ja s’ha acabat. Prou simfonies. I ja li dic jo que li he fet un favor: pobre home, no podia parar de compondre. Estava com posseït per la música: ara l’he alliberat. I segur que m’està agraït.

–Ahir era dissabte.



–Sí, senyor comissari. Ahir era dissabte i vaig tenir l'honor d'escoltar la *Simfonia núm. 68*. Porto així més d'un any, senyor comissari. Més d'un any amb cafè, tortell i simfonia cada setmana! Ell estava molt content perquè ja havia superat les seixanta-set simfonies d'Alan Hovhaness, sap? El compositor nordamericà. Un altre que també... Seixanta-set simfonies! Però aquell ja fa anys que és mort i aquí va acabar la sèrie. El meu bon amic, pobrissó, estava content amb la número 68. Em va dir: *"Segur que aviat supero el Leif Segerstam!"* No m'ho podia creure, senyor comissari: superar el Segerstam!

–Perdoni, però no estic al cas. Segerstam, diu?

–Sí: Leif Segerstam, el finlandès. No el coneix? Abans la gent es moria després de la novena: Mozart i Haydn van ser els últims que van tirar llarg, però des d'aleshores ningú no havia superat la novena. El primer a fer-ho va ser Xostakóvitx, i gairebé li costa la vida: amb aquella novena els estalinistes el van acusar de frívol i superficial. Per sortir-se'n, l'home va contraatacar i va arribar a escriure quinze simfonies. Quinze! Encara n'hi ha hagut algun que també ha tirat llarg, com el britànic Havergal Brian, que en va fer trenta-dues. Però aquest Segerstam s'endú la palma: porta escrites més de dues-centes seixanta simfonies! I encara és viu!

–Déu n'hi do!

–Ni Déu n'hi do, ni nassos! Va ser una amenaça amb totes les de la llei! Vaig veure'm enfonsat en la misèria els propers quatre anys, a simfonia setmanal irremeiablement! Però, senyor comissari, no es pensi que la cosa va acabar aquí. En el seu estat d'eufòria el meu segrestador simfònic va tenir la pensada de dir-me: *"I ves preparant-te per al proper dissabte, que tindràs simfonia amb final feliç: sentiràs la* Simfonia núm. 69!" Aquí ja no vaig poder més: a sobre, en feia brometa! Ni cafè, ni tortell, ni històries! Vaig veure-ho clar: havia d'alliberar aquell home del seu patiment. El que tenia més a mà era el metrònom i la resta ja ho ha vist vostè mateix. Però no em faci perdre més temps i deixi'm marxar, que encara he de contractar una orquestra i un solista de fiscorn!

–Em pot dir, si no és molèstia, què és un fiscorn?

RECORDEM ...

Harmonia: fe i raó

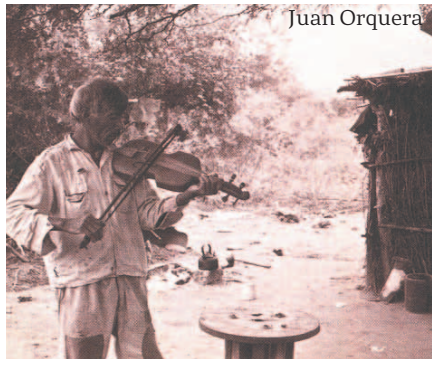
La música i el seu paper evangelitzador

PER JORGE DE PERSIA

La tradició cultural d'Occident està marcada per un horitzó mític que explica molts dels seus comportaments socials. Orfeu és, per a la vida musical i per als fets de la música, una referència fonamental, i el seu "mite" està a l'entranya de moltes de les nostres circumstàncies històriques.[1] L'evangelització d'Europa, i després d'Amèrica, en la qual la música ha jugat un paper molt important, n'és una. Els missioners jesuïtes a Amèrica van atorgar un lloc important a la música en la conversió. El pare Barzana assenyalava el 1594 que *"la Companyia, per guanyar-los amb la seva manera, a estones els anava catequitzant en la fe..., a estones fent-los cantar a les seves rotllanes i donant-los nous cants amb graciosos tons, i així se subjecten com a xais, i deixen els arcs i les fletxes". "Els jesuïtes, navegant pels rius, van veure que quan per esplaiar-se santament cantaven càntics espirituals, acudien a sentir-los tropes d'indis, i semblaven tenir en això un gust especial."*

"Si sóc missioner és perquè canto, ballo i toco música", escrivia el missioner Martin Schmidt l'any 1744.[2]

Una pel·lícula famosa (*La Missió*) feia al·lusió a aquests fets de conversió mitjançant la música que, més que resultar anecdòtics, parlen d'un element fonamental per a la cultura i la història d'Occident que és l'harmonia i el seu poder en l'exercici del canvi. Pot resultar una cosa exagerada, però la capacitat expressiva d'un motet o d'alguna cançó harmonitzada, per a una gent tan sensible com aquells antics habitants de terres americanes que dialogaven franciscanament amb els ocells i els sons de la naturalesa, no hi ha dubte que devia resultar un fet commovedor en el seu sentit etimològic. No és aquí lloc per explicar aquestes hipòtesis, però en síntesi podria dir que gran part de l'expansió i força d'Occident des del Renaixement descansa en aquesta conjunció de raó i fe que coincideixen en el concepte –després musical– d'harmonia recolzat en el pitagorisme.


Juan Orquera

I en aquests dies en què ha sortit d'actualitat el nom de Francesc (es relaciona el nom del papa Bergoglio amb Francesc d'Assís, amb Francesc Xavier....) crec interessant parlar de sant Francisco Solano, en els seus temps del segle XVI missioner a Amèrica, evangelitzador, i músic, i certament conegut per l'actual Papa, ja que té culte popular vigent a l'Argentina i en molts llocs d'Amèrica, entre el Riu de la Plata i Lima, territori que va recórrer en la seva tasca missionera. L'andalús Francisco Solano havia nascut a Montilla el 1549, va estudiar amb els jesuïtes i després es va ordenar sacerdot amb els franciscans. Al convent de Loreto (Sevilla) va fer estudis ni més ni menys que amb l'humanista Luis de Carvajal i el músic i teòric Juan Bermudo, atesa la seva capacitat per a aquesta expressió, que l'havia de distingir en els seus llargs viatges convertint pobles d'infidels i ajudant els necessitats. Va morir a Lima el 1610 i aviat va ser canonitzat, i a les actes per a aquest procés s'assenyalen molts actes de fe. Entre molts d'altres, la seva aparició el 1593 en el moment en què els escassos colons de la ciutat de La Rioja (nord-oest de l'Argentina) estaven seriosament amenaçats per una invasió d'indígenes disposats a destruir-ho tot. El so dels seus instruments i crits tenyien de dramatisme l'escena, segons les cròniques, i de sobte, davant la sorpresa general, es va veure la figura d'un frare proveït d'unes imatges, una creu i una caixa màgica, que va avançar cap als assetjadors, dirigint-se a ells per mitjà del llenguatge del seu violí. I no va trigar a convèncer-los, i així frenar la invasió i establir-hi un diàleg que va portar a un acord de les parts. D'aquesta manera es va salvar aquella ciutat i va començar la conversió d'aquells pobles a la fe cristiana. En termes reals es parla de dominació, però això és terreny de la historiografia, ja que hi va haver els que van anar-hi amb la cobdícia de l'or i la plata, per bé que d'altres, com Francisco Solano, van dur-hi els tresors de l'Evangeli.

Aquestes històries i d'altres les explica fra Diego de Córdoba el 1643, i moltes cròniques de l'època reporten l'acostament a través de la música, com a mecanisme de conversió.

I així, en aquestes tasques, fra Francisco Solano va domesticar toros, i fins i tot va ensenyar música als més ben disposats, com també la construcció de *rabelillos* o violins en fusta de caqui, de la qual cosa va quedar constància quan vaig conèixer en terres de l'antic Tucuman Juan Orquera, un senzill home d'aquells pobles delmats per una economia salvatge, que construïa violins semblants als del Barroc en una zona –territori que va recórrer el sant– amb parròquies que encara veneren la seva imatge amb un violí. ♦

NOTES:
1. En el Renaixement, Orfeu és la real encarnació del poder de la música, un art la precisió científica i matemàtica del qual crea un llenguatge intel·ligible en un pla que transcendeix la raó.
2. cit. en Jorge de Persia: *Orfeo en América*, «Revista Historia 16», any XI, núm. 128, desembre de 1986.

DISCOTECA BÀSICA

‘L’holandès errant’ de Richard Wagner









PER JAVIER PÉREZ SENZ

Entre els nous reptes interpretatius destinats a crear més polèmica entre els afeccionats destaquen, sens dubte, les lectures historicistes de les òperes de Richard Wagner amb instruments originals. Després de l’experiència del *Parsifal* en versió concertant al Teatro Real de Madrid el passat mes de gener, en una interpretació històrica del director d’orquestra Thomas Hengelbrock, obsessivament fidel a la partitura, el cicle Palau 100 proposa una altra extraordinària aventura artística: una versió de *L’holandès errant,* també en concert, sota la direcció de Marc Minkowski, amb Les Musiciens du Louvre, el Cor de Cambra Filharmònic d’Estònia i un repartiment encapçalat per Evgeny Nikitin (holandès), Ingela Brimberg (Senta) Mika Karès (Daland) i Eric Cutler (Erik).
Per a Minkowski, a qui hem pogut veure al capdavant de l’OBC dirigint el repertori brucknerià, Wagner amb instruments d’època suposa obrir una porta a la flexibilitat del *tempo,* al sentit del color i d’un nou equilibri de la veu i l’orquestra, lluny del potencial simfònic de plantilles en ocasions massa nombroses. Diu Hengelbrock que en tocar Wagner amb instruments originals, el volum de l’orquestra baixa entre un 30% i un 40%; el so és més càlid i ric en matisos. La proposta és molt atractiva, ja que ens permet redescobrir alguns aspectes del llenguatge operístic wagnerià, la qual cosa afegeix un interès extraordinari a la lectura que oferirà Minkowski el proper 3 de juny al Palau de la Música Catalana.

No disposem, de moment, de lectures historicistes en la discografia de *L’holandès errant,* però tard o d’hora músics com Hengelbrock i Minkowski convertiran en disc les seves interpretacions historicistes, seguint l’exemple de pioners com Roger Norrington, que fa gairebé dues dècades va deixar en disc fragments d’òperes de Wagner amb instruments originals amb resultats que van despertar crítiques furibundes. Avui les coses són ben diferents, entre altres coses perquè les orquestres amb instruments d’època ara per ara tenen un nivell de qualitat molt superior. Mentre arriben noves lectures, convé repassar algunes de les millors versions existents al mercat per endinsar-se en aquesta partitura brillant.

La primera opció porta el segell inimitable del més gran dels directors wagnerians del seu temps, el gran Hans Knappertsbusch, en un enregistrament en viu del Festival de Bayreuth del 1955, editat pel segell Orfeo d’Or, encara que es pot trobar en edicions pirates. Quant a batuta, *Kna* sedueix amb un Wagner de dramatisme aclaparador, transcendent quan convé, sempre eloqüent i defensat per dos protagonistes que van marcar època en la interpretació dels papers de l’holandès i Senta: Herman Uhde i Astrid Varnay. Al costat d’ells, Wolfgang Windgassen signa una recreació impressionant d’Erik. Wagner de grandesa insuperable. També val la pena conèixer, entre els àlbums històrics, la versió dirigida per Clemens Krauss (Preiser, 1944) al capdavant de l’Òpera Estatal de Baviera el 1944, abans de res pel colossal holandès d’un Hans Hotter de 35 anys que atorga al personatge una dimensió vocal i expressiva insuperada.

Amb molta més qualitat en la presa sonora, les millors opcions en estudi són les dirigides per Antal Dorati (Decca, 1961) i Otto Klemperer (Emi, 1968). La versió del director hongarès sorprenia a la seva època pel realisme sonor i els efectes especials que buscaven recrear en l’àmbit domèstic la sensació narrativa més teatral i realista, tot caient en ocasions en l’artificialitat. Dorati dirigeix amb nervi i sentit de l’equilibri i entre les veus sobresurten l’impactant holandès de George London i l’apassionada Senta de Leonye Rysanek. Per la seva banda, Klemperer se situa entre els més esplèndids intèrprets d’aquest Wagner, amb un so orquestral dens, un alè romàntic i una progressió dramàtica exemplar. Disposa del notable cor de la BBC i una orquestra formidable, la New Philharmonia de Londres –al costat de la Filharmònica de Berlín amb Herbert von Karajan, és la millor orquestra que ha gravat aquest títol. El repartiment és bo, però amb reserves, ja que tant Theo Adam com Anja Silja es mostren irregulars, mentre que l’immens Martti Talvela no acaba de treure profit del personatge més enllà de la rotunditat dels seus poderosos mitjans.

Quant a la relació de versions gravades en directe en el Festival de Bayreuth, al costat de la imprescindible lectura de Knapperstbusch, mereixen ser destacades les produccions dirigides amb gran equilibri per Wolfgang Sawallisch (Philips, 1961) i Karl Böhm (Deutsche Grammophon, 1971), amb repartiments no sempre modèlics, però molt impactants per les superbes prestacions del cor i l’orquestra del temple wagnerià. En canvi, no van encertar en els seus enregistraments d’estudi Georg Solti (Decca, 1977) ni Karajan (Emi, 1981-1983), amb veus inadequades, si no insuficients i amb resultats solament memorables en el terreny orquestral, coral i tècnic. Entre els registres publicats en les dues últimes dècades, tenim les solvents versions dirigides per Giuseppe Sinopoli (Deutsche Grammophon, 1991), Christoph von Dohnányi (Decca, 1993), James Levine (Sony, 1994) i Daniel Barenboim (Teldec, 2001): en totes, curiosament, el més interessant és la direcció musical i el notable rendiment de cors i orquestres.

Per als afeccionats a l’alta fidelitat, la recent versió de Marek Janowski (Pentatone, 2012) ofereix una presa sonora d’extraordinària claredat i relleu, en el marc d’una lectura escrupolosa i molt atenta als detalls, ben defensada per un equip vocal en el qual destaquen Albert Dohmen, Ricarda Merbeth, Matti Salminen i Robert Dean Smith. ♦

Discos Últimes novetats



G. B. Pergolesi
Septem verba a Christo

Sophie Karthäuser. Christophe Dumaux. Julien Behr. Konstantin Wolff. Akademie für Alte Musik Berlin. Dir.: René Jacobs.
Harmonia Mundi. 2013

A banda del seu conegudíssim *Stabat Mater*, no es coneix el catàleg compositiu de G. B. Pergolesi per la seva particular atenció a l'àmbit sacre, si bé el compositor, mort a la primerenca edat de 26 anys, va destacar àmpliament com a compositor d'òperes. Estudis musicològics fets al llarg del segle XX han conclòs recentment la confirmació de l'autoria d'una obra de dimensions superiors a les de l'*Stabat Mater*, dedicada a *Les set darreres paraules de Crist a la creu* i atribuïda al compositor de Iesi en les seves diferents versions trobades en diferents abadies i biblioteques d'Àustria, Alemanya i Suïssa des del 1930. De fet, les investigacions dutes a terme des de la trobada del primer manuscrit feien bastant probable que l'autor fos Pergolesi, si bé corrents musicològics dels anys cinquanta havien avortat aquestes teories per no considerar possible afirmar l'autenticitat veritable de l'obra sense dades concloents. La troballa de Reinhard Fehling, autor de l'edició crítica publicada per Breitkopf i utilitzada per Jacobs en aquest enregistrament (primer a nivell mundial) d'aquesta obra, donen proves més fiables de l'autenticitat d'autoria de l'obra, atesa l'autoritat de l'abadia de Kremsmünster –on es van trobar les darreres còpies– en matèria musical al llarg del segle XVIII i les seves connexions directes amb el nord d'Itàlia. René Jacobs fa servir els millors actius per a una versió que ha de resultar modèlica, i per això compta amb l'Akademia für Alte Musik de Berlín i les veus rigoroses en estil i intenció de Karthäuser, Dumaux, Behr i Wolff. L'obra bé s'ho mereix per la qualitat de les set cantates que la componen, en què s'estableix un diàleg permanent entre Crist i Ànima, amb el dramatisme propi tant del text com del compositor de l'*Stabat Mater* més conegut de la història de la música. **PER MERCEDES CONDE PONS**



Henri Dutilleux
Correspondances

Orchestre Philharmonique de Radio France. Esa-Pekka Salonen, director.
Barbara Hannigan, soprano.
Anssi Karttunen, violoncel.
Deutsche Grammophon. 2012

Parcialment obliterat per la uniformització estètica propugnada per una certa avantguarda musical francesa, el compositor Henri Dutilleux (Angers, 1916) ha desenvolupat un llenguatge artístic desmarcat de qualsevol escola i de qualsevol servitud politicocultural al llarg d'una trajectòria longeva. El llenguatge del degà dels compositors mundials (i que sigui per molts anys!), és un llenguatge abolutament personal, d'una tímbrica exquisida i sempre innovadora, d'un melodisme conspicu i d'una harmonia que no renuncia a les sonoritats amables.

Correspondances (la composició d'inspiració baudelaireana que dóna nom al CD) n'és una mostra excepcional. Escrita a instàncies de l'Orquestra Filharmònica de Berlín el 2003, aquesta gran melopea per a veu i orquestra es grava aquí per primera vegada sota la batuta (requerida per Dutilleux) d'Esa-Peka Salonen i la fantàstica veu de Barbara Hanningan. Els seus incommensurables 15 minuts de música deliqüescent i sensualíssima, són seguits pel concert per a violoncel *Tout un monde lointain*, que Dutilleux va dedicar al seu amic Mstislav Rostropóvitx i que aquest va estrenar el 1970. La versió d'Anssi Karttunen està en plena sintonia amb la gran direcció de Salonen al capdavant de l'Orquestra Filharmònica de Radio France, que també excel·leix en els cinc episodis per a orquestra *The Shadows of Time*, estrenats el 1997.

Tot això fa que aquest sigui un CD imprescindible d'un compositor imprescindible, en el qual qualsevol oient trobarà de ben segur –gran virtut de Dutilleux!– motius de gaudi i satisfacció. **PER JOSEP BARCONS PALAU**



Bach
"Una cantata imaginària"

Nathalie Stutzmann, contralt.
Orfeo 55. Mikaeli Kammarkör.
Deutsche Grammophon. 2012

Natahlie Stutzmann i la seva orquestra de cambra Orfeo 55 creada l'any 2009 han dedicat bona part de la seva producció a la música del Barroc, amb les figures de Bach, Händel i Vivaldi com a referents, malgrat que obres de Richard Strauss, Txaikovski o Schönberg formen idènticament part dels seus programes. En aquesta ocasió, i com un tribut a la música de Bach, Stutzmann i la seva orquestra ens han proposat una cantata imaginària, un *collage* de grans moments vocals de Bach, en què passatges pertanyents a les passions, a les suites orquestrals, a diferents cantates o fins i tot a l'*Àlbum d'Anna Magdalena* donen forma a un suposat tot unitari. Si ens plantegem l'enregistrament com un corpus indivisible, l'experiment resulta fallit i erroni i ni la veu excepcional d'Stutzmann ni el treball de l'Orfeo 55 poden avalar aquesta idea. Per contra, si enfoquem l'enregistrament com diverses peces de Bach reunides en un volum sense un ànim unitari, fins i tot podrà tenir un sentit. Bona ocasió, si optem per aquesta segona premissa, per poder admirar la veu d'Stutzmann en una interpretació prodigiosa de la celebèrrima ària "Erbarme dich" de la *Passió segons sant Mateu* o conjuntament amb el Mikaeli Kammarkör, del sublim coral "Jesus bleibet meine Freude" de la cantata BWV 147. Música reunida en aquest enregistrament que denota sensibilitat, refinament, transparència i aquella espiritualitat que emergeix del compositor d'Eisenach, transmesa pel color punyent i màgic d'una de les grans contralts de les darrers dècades. **PER LLUÍS TRULLÉN**

Discos novetats



Jonas Kaufmann
Wagner

Jonas Kaufmann, tenor.
Markus Brück, baix barítion.
C. i O. Deutschen Oper de Berlín.
Donald Runnicles, director.
DECCA. 2013.

Els centenaris, bicentenaris i aniversaris diversos acumulen iniciatives de molt diversa índole i no sempre, naturalment, amb el mateix valor qualitatiu. N'hi ha que s'esperen, però, amb candeletes. El regal d'aniversari del tenor Jonas Kaufmann a Richard Wagner –o més ben dit, als amants de la música de Wagner– és un nou recital amb àries que encara no ha abordat mai en escena o concert de les principals òperes de Wagner. Una proposta complaent, si es vol, amb el gran públic; però tractant-se d'una de les veus més destacades en aquest repertori als nostres dies, esdevé imprescindible.

Jonas Kaufmann no ha caigut en el parany de copiar programes ni emular figures del passat; però tampoc no canta a la recerca d'un so singular, que pugui deformar el seu propi estil o malmetre la bellesa pròpia de la música de Wagner. Posa, en definitiva, la veu al servei de la música i el drama, quelcom que en Wagner, ja se sap, és un imperatiu.

En la selecció d'àries i fragments escollits per a l'ocasió figuren només dues peces que el tenor bavarès ha cantat en viu amb anterioritat: el monòleg de Siegmund al primer acte de *La valquíria* i "Am stillen Herd" d'*Els mestres cantaires de Nuremberg*. Ni tan sols la "narració del Grial" de *Lohengrin* que conté aquest volum és la versió sovint interpretada en escena, i Kaufmann l'ha escollit perquè és la versió completa, amb dues seccions, de la qual existeixen molt pocs enregistraments.

Escollir el "monòleg de l'espasa" en lloc del poètic "Winterstürme wichen dem Wonnemond" del mateix primer acte de *La valquíria* ja és una declaració d'intencions. El disc, que s'obre amb aquest fragment, ens mostra un Jonas Kaufmann pletòric de facultats, que és capaç d'acomodar-se al registre baritonal de la partitura sense renunciar a la brillantor en els "Wälse! Wälse!", de generosa projecció i durada. Una part, la de Siegmund, que li escau a les mil meravelles, com també el de *Tannhäuser*, del qual ofereix una "narració de Roma" espectacular.

Més íntimes, com també commovedores, són les versions de la pregària "Allmächt'ger Vater, blick herab!" de *Rienzi*, "Am stillen Herd" d'*Els mestres cantaires* i "In fernem Land" de *Lohengrin*, que en la seva versió estesa n'augmenta el grau d'emotivitat.

Per rematar el preciosisme del cedé, en què l'orquestra de la Deutschen Oper de Berlín s'adequa meravellosament a l'atmosfera pròpia de cada escena amb una molt bona i delicada concertació de Donald Runnicles, una proposta inèdita: els *Wesendonck-Lieder* amb veu masculina. Kaufmann atorga a aquestes cançons tan estretament vinculades a la dolçor de l'encís amorós vist des del punt de vista femení, una dimensió nova, en què l'amor de Wagner per Matilde Wesendonck esdevé menys poètic i més real, menys platònic i més heroic. Un amor, tanmateix, que l'art entronitza, sigui quin sigui el seu gènere. PER M. C. P.

Abona't a Palau 100 Piano
2013—2014

Obtindràs molts avantatges:
- 25% descompte sobre el preu de les entrades individuals.

- Possibilitat de canviar les entrades quan no puguis assistir.

- I molts més avantatges que pots consultar a la web.

Preu de l'abonament a partir de 58 €
Venda de nous abonaments a partir del 9 de maig
Venda d'entrades a partir del 5 de juny

Informació i atenció a l'abonat
Dilluns a divendres, de 10 a 14h
Telèfon: 93 295 72 42
A/e: abonaments@palaumusica.cat

Tardes i festius: 902 442 882
www.palaumusica.cat

PALAU DE LA MÚSICA ORFEÓ CATALÀ

Khatia Buniatishvili, Ravel i Mussorgski
02.10.13 — 20.30 h



Ravel: *Gaspard de la nuit*
Ravel: *La Valse*
Mussorgski: *Quadres d'una exposició*

Evgeni Koriolov, Piano
09.12.13 — 20.30 h



Bach: *Variacions Goldberg, BWV 988*

Iván Martín, Piano
12.02.14 — 20.30 h



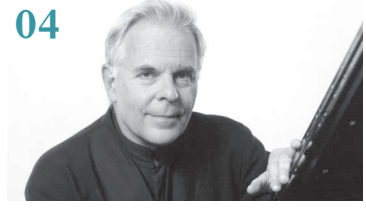
Beethoven: *Sonates núm. 1* i *núm. 8 "Patètica"*
Chopin: *Nocturn en Do #m* i *núm. 2*
Chopin: *Impromptus núm. 1* i *núm. 4*
Chopin: *Andante spianato i gran polonesa brillant*

Gidon Kremer, violí
Martha Argerich, piano
28.11.13 — 20.30 h



Sonates de Weinberg, Beethoven i Brahms

Stephen Kovacevich, Sonates de Beethoven
14.01.14 — 20.30 h



Beethoven: *Sonata núm. 30, op. 109*
Beethoven: *Sonata núm. 31, op. 110*
Beethoven: *Sonata núm. 32, op. 111*

Grigory Sokolov, Piano
06.03.14 — 20.30 h



Programa per determinar

Discos Últimes novetats



Lisa Batiashvili, violí
Alice Sara Ott, piano
Brahms i Schumann

Brahms: Concert per a violí i orquestra. Clara Schumann: Tres romances per a violí i piano. Staatskapelle Dresden. Director: Christian Thielemann.
Deutsche Grammophon. 2013

Brillant recreació la que la violinista georgiana Lisa Batiashvili i una incommensurable Staatskapelle Dresden sota la direcció de Christian Thielemann ens ofereixen del celebèrrim *Concert per a violí* de Brahms. Comprendre totes les interioritats que s'amaguen en una de les obres més complexes a nivell tècnic i conceptual del repertori suposa un treball profund i un esforç que posa al descobert les virtuts i mancances dels intèrprets. Afrontar el *Concert* de Brahms és un repte, i Batiashvili posseeix la vàlua com a intèrpret més que suficient per assumir-lo. Amb el meravellós so del violí de 1715 "ex Joachim" Stradivarius i amb el suport d'una Staatskapelle sublim en la cohesió amb la solista, Batiashvili aconsegueix uns resultats interpretatius exquisits. De fet, la violinista georgiana està interpretant aquest *Concert* per diverses ciutats d'Europa i pròximament serà dirigida per Daniel Barenboim.

Gràcies a l'aprofundiment en el missatge, la força de la càrrega lírica emana constantment en l'obra i tot el sentit poètic i romàntic brolla amb majestuositat, amb solemnitat. Batiashvili és conscient que interpreta una de les pàgines mestres del repertori, i la seva versió apassionada, virtuosística (extraordinària la *cadenza* del primer moviment) cuida idènticament els aspectes més conceptuals. Interioritat i aquella sonoritat simfònica tan pròpia de Brahms en un just equilibri faran les delícies dels amants d'aquesta obra mestra del repertori.

L'enregistrament es completa amb les *Tres romances per a violí i piano* de Clara Schumann, compositora que va viure una intensa amistat amb Johannes Brahms, en què la violinista és acompanyada per la pianista Alice Sara Ott. Tres peces delicioses en les quals l'empremta de Schumann i, per descomptat, de Brahms resulta més que evident. **PER LL. T.**



Beethoven.
Complete Piano Trios

Trio Wanderer.
4 CD. Harmonia Mundi. 2012

El Trio Wanderer celebra les seves noces d'argent aquest any 2012 i ho fa amb la publicació de la compilació dels *Trios per a piano* de Ludwig van Beethoven. Formats al Conservatori Nacional de Música de París, els membres del Trio Wanderer porten vint-i-cinc anys interpretant el gran repertori romàntic per a aquesta formació i estan implicats també en la música contemporània, amb estrenes d'obres de Thierry Escaich i Bruno Mantovani, entre d'altres. Amb el segell Harmonia Mundi han establert una estreta col·laboració des del 1999, fet que els ha portat a publicar nou volums, alguns amb reconeixements en la indústria discogràfica. La publicació d'una obra d'aquesta magnitud és un repte per a qualsevol intèrpret o formació, però el Trio Wanderer, que ja ha estat distingit amb el guardó Victoire de la Musique en tres ocasions (1997, 2000 i 2009), demostra en aquest volum de quatre cedés, que conté els dotze *Trios per a piano* escrits per Beethoven, que aquesta primera maduresa els cau molt bé.

Una primera maduresa que es pot atribuir, també, als *Trios per a piano* de Beethoven, un gènere cambrístic en què Beethoven mostrà, sobretot, el seu costat més amable i més dolç –deixant el seu costat més íntim i tortuós a l'expressió en la sonata per a piano i en els quartets de corda–, però que alhora contribuí a establir les bases de l'autèntic trio per a piano. Tal com Jean-Paul Montagnier diu en les interessants notes que acompanyen el volum, Beethoven va fer la transició entre el gènere de la sonata per a piano amb acompanyament de violí i violoncel, a l'autèntic trio per a piano, en què tots tres instruments dialoguen per igual. Els enregistraments que ens ofereix el Trio Wanderer tenen la virtut del so i la interpretació naturals. No es busca el so sense màcula, ni tan sols la precisió mil·limètrica, i això s'agraeix, ja que juga a favor d'una música viva, que flueix sense pausa. **PER M. C. P.**



Germinans
Cor de Noies de l'Orfeó Català

"Els Volums del Palau. VII". Obres de Britten, Casals, Segarra, Fauré i Mendelssohn. David Malet, orgue. Dir.: Buia Reixach.
Columna Música. 2012

Només cal observar les obres escollides per a aquest enregistrament per adonar-nos que l'elecció del repertori respon a un fet meditat acuradament, que a més d'exposar als seus intèrprets a nombroses complexitats interpretatives, presenta una bellesa i eclecticisme que el fan del tot atractiu per a un cor. Però poder cantar amb solvència el llenguatge tonal i amb moments fins i tot bitonals de Britten, cantar la subtilitat que emana dels *Motets* de Fauré o el romanticisme de Mendelssohn, que no es desprèn de la influència de Bach, requereix un cor preparat, cohesionat i interpretativament format amb solvència. I certament, el Cor de Noies de l'Orfeó Català que dirigeix Buia Reixach i l'acompanyament a l'orgue de David Malet han assolit aquest propòsit. La meravellosa música del motet *Nigra Sum* –tan arrelat al monestir de Montserrat– o del *Salve Regina* del pare Ireneu Segarra és captada en tota la seva musicalitat i espiritualitat pel Cor de Noies. Màgica també resulta la seva interpretació dels *Motets* de Fauré, que fou organista de la Madelaine de París i que produí música religiosa sublim, coronats per una deliciosa versió del *Cantique de Jean Racine*. L'enregistrament es clou amb Mendelssohn i els *Tres Motets per a veus blanques i orgue, op.39*, una obra que com ens recorda Lluís Millet en els comentaris que acompanyen l'enregistrament, van ser acabats per Mendelssohn en la seva estada a Roma el 31 de desembre de 1830 i dedicats a les monges de l'església de la Trinità dei Monti. Obra complexa en què l'homofonia, la polifonia i fins i tot els episodis fugats com els de l'Al"leluia final tant ens apropen a un estil barroc i que el Cor de Noies del Palau sota la direcció de Buia Reixach transmet amb eficiència, amb sensibilitat i amb un grau de cohesió admirable. **PER LL. T.**



Elgar/Carter
Concert per a violoncel
Bruch. Kol Nidrei

Alisa Weilerstein, violoncel
Staatskapelle Berlin
Daniel Barenboim, director
DECCA. 2013

Discos novetats

Podríem considerar aquest enregistrament com un veritable punt d'inflexió en la carrera interpretativa de la jove violoncel·lista Alisa Weilerstein i un moment especial per al gran mestre Daniel Barenboim. El *Concert per a violoncel* d'Elgar va ser una obra íntimament vinculada a Jacqueline Du Pré, fins al punt que Barenboim en les darreres dècades només l'havia interpretada en una ocasió amb Yo Yo Ma com a solista. Una trobada entre la jove violoncel·lista (per cert, nou fitxatge de la casa Decca) i Daniel Barenboim va desencadenar en un seguit d'esdeveniments. Weilerstein, de nena havia escoltat discogràficament la versió de Du Pré d'una manera quasi obsessiva. Alisa –filla de Donald Weilerstein, violoncel·lista fundador del Quartet de Cleveland, i de la pianista Vivian Hornik– va poder tenir una audició amb Daniel Barenboim, el qual després va proposar-li interpretar el *Concert* en directe.

La música del *Concert* d'Elgar traspua intimitat, força interior, misteri, una càrrega emocional potent i un lirisme enigmàtic i amb moments abassegadors. Orquestració subtil i també abrupta que en el decurs dels quatre moviments cal que produeixi una íntima comunió amb el solista. I de fet, aquesta unió, aquesta màgia assolida en la interpretació té com a resultat una de les millors versions realitzades de l'obra, amb un Barenboim lliurat a l'Staatskapelle de Berlín i amb una obra que coneix a bastament i una Weilerstein que ha cercat el punt just de virtuosisme i lirisme, de força i de contenció, en definitiva de suports tècnics i expressius per fer brollar tota l'essència musical de l'obra. No hi ha dubte que som davant d'una artista que malgrat la seva joventut posseeix una maduresa musical admirable.

Weilerstein recentment va efectuar una gira per Espanya i va interpretar a l'Auditori de Barcelona el *Concert* de Dvořák. I si domina aquest registre musical nacionalista, idènticament podem dir que es mostra magistral interpretant una obra estèticament allunyada com és el *Concert* d'Elliot Carter, compositor que recentment va morir i destinatari de la dedicatòria d'aquest enregistrament produït per la casa Decca. De Weilerstein ens encanta l'exactitud i el detallisme, el profund grau d'afinació i el poder d'integració del seu so amb el de l'orquestra. Una versió memorable del *Concert* de Carter que dóna pas a la darrera obra de l'enregistrament, *Kol Nidrei, op. 47* de Max Bruch. Aquesta suite, estructurada en tema amb variacions sobre motius populars jueus posseeix un *tempo adagio* ple de sentiment i poesia que ens mostra la vessant més lírica d'una Weilerstein excepcional.

Un enregistrament per admirar una gran solista i, per descomptat, una orquestra magistralment dirigida per Barenboim. PER LL. T.

Abona't a Palau 100 Cambra
2013—2014

Obtindràs molts avantatges:
- 25% descompte sobre el preu de les entrades individuals.

- Possibilitat de canviar les entrades quan no puguis assistir.

- I molts més avantatges que pots consultar a la web.

Preu de l'abonament a partir de 57 €
Venda de nous abonaments a partir del 9 de maig
Venda d'entrades a partir del 5 de juny

Informació i atenció a l'abonat
Dilluns a divendres, de 10 a 14h
Telèfon: 93 295 72 42
A/e: abonaments@palaumusica.cat

Tardes i festius: 902 442 882
www.palaumusica.cat

PALAU DE LA MÚSICA ORFEÓ CATALÀ

Evgeni Koriolov,
Piano
09.12.13 — 20.30 h



Bach: *Variacions Goldberg, BWV 988*

Ferhan & Ferzan Önder,
2 pianos
04.02.14 — 20.30 h



Rakhmàninov: *Suite núm. 1 Fantasie-Tableaux*
Liszt: *Rapsòdia hongaresa*
Stravinsky: *La consagració de la primavera*

Werner Güra, tenor
Christophe Berner, piano
18.03.14 — 20.30 h



Schubert: *Dotze lieder*
Schumann: *Dichterliebe, op. 48*

Cuarteto Simón Bolívar

30.04.14 — 20.30 h



Alejandro Carreño, violí
Boris Suárez, violí
Ismel Campos, viola
Aimon Mata, violoncel

Mendelssohn: *Quartet en La menor, op. 13*
Beethoven: *Gran fuga, op. 133*
Brahms: *Quartet núm. 1, en Do menor, op. 51*

Discos Últimes novetats



Alice Sara Ott
Mussorgski i Schubert

Mussorgski: Quadres d'una exposició.
Schubert: Sonata per a piano en Re major, op. 53 D. 850.
Deutsche Grammophon. 2013

Abans d'entrar en consideracions sobre aquest enregistrament resulta imprescindible, per als qui encara no coneguin la trajectòria artística de la jove pianista Alice Sara Ott, fer un petit recorregut per la seva carrera. Nascuda a Munic a finals dels anys vuitanta, filla de mare japonesa i pare alemany, va fer els primers estudis musicals a Tòquio i als cinc anys d'edat ja és premiada en una competició de piano a la mítica Sala Hèrcules de Munic. A partir d'aquí comença una carrera meteòrica que la porta a enregistrar l'any 2009 una obra de la complexitat dels *Estudis transcendentals* de Liszt, a la qual seguiran el *Concert de piano* de Txaikovski i obres de Chopin i Beethoven, sempre amb el segell DG. El seu virtuosisme explosiu, el seu refinament melòdic, la seva capacitat per realitzar matisos, sempre vénen acompanyats d'una sèrie de premisses: una veritable estima per la música que toca, una preocupació pel fet de comunicar-se amb el públic i una sonoritat radiant que sempre es veu acompanyada d'una musicalitat refinadíssima.

Sara Ott va fer el juliol passat en el cicle Nits Blanques de Sant Petersburg el que esdevé el seu primer enregistrament en directe. Va pensar molt en l'elecció de l'obra i després de llargues converses va "atrevir-se" a interpretar els *Quadres d'una exposició* de Mussorgski a la Sala Mariinski de Sant Petersburg. Malgrat que ella ja havia tocat a Sant Petersburg, mostrava preocupació en la manera que el públic rebria la seva versió dels *Quadres* que es va poder escoltar el passat 16 d'abril a l'Auditori de Barcelona. I certament som davant una versió espectacular, plena de fortalesa, d'emotivitat i majestuositat. Ott se sent còmoda en el virtuosisme, en les peces de gran demanda tècnica, en el piano espectacular. Però això no és sinònim de versions mancades d'aprofundiment i serenitat. Ott cerca idènticament la poètica del llenguatge i aquella força descriptiva tan eloqüent que presenta una de les obres cabdals de la literatura russa per a piano.

De la mateixa manera que els *Quadres d'una exposició*, la *Sonata en Re major* de Schubert s'avança al seu temps quant a aspectes tonals. Aquest gust pels jocs harmònics i canvis tonals que tant agradaven a Schubert són cuidats fins al detall per la pianista alemanya, que ens en proposa una versió brillant, oberta, espontània i molt adient amb el rerefons vienès que emana en tota l'obra. **PER LL. T.**



Julia Lezhneva
Alleluia

Il Giardino Armonico. Giovanni Antonini, director. Obres de Vivaldi, Händel, Porpora i Mozart.
DECCA. 2013

La jove soprano rusa Julia Lejneva, cridada a ser per a molts la "nova Bartoli" de la *coloratura*, acaba de publicar un disc de motets de diferents compositors del Barroc sota la direcció de Giovanni Antonini, durant molts anys acompanyant de l'autèntica reina de l'ornamentació vocal barroca. Trist favor li fan a la soprano russa amb aquesta comparació, ja que, per començar, té un timbre de veu absolutament divergent del de la mezzosoprano romana, així com també diferent tessitura.
El disc, enregistrat el mes d'octubre passat a la Sala Pau Casals de l'Auditori de Barcelona, està format per motets d'Antonio Vivaldi, G. F. Händel, Nicola Porpora i W. A. Mozart, que mostren una evolució manifesta del gènere musical sacre, des del barroc més ornamental de Vivaldi i Händel, fins al més íntim i pausat de Mozart.

No és casual que obri el disc l'ària més espectacular de tot el disc, "In furore iustisimae irae", que dóna títol al motet vivaldià i que conté la rauxa fàcilment atribuïble al compositor venecià. Si bé els quatre "Alleluia" que clouen cada un dels motets –i donen títol al volum discogràfic– són els fragments en què els requeriments virtuosístics vocals són més exigents i amb els quals la soprano compleix àmpliament. Caldrà veure com evolucionarà una veu que en principi sembla fràgil i petita però que sedueix l'oïda per la seva puresa. Tant de bo no la malmeti el tan temut univers operístic. Impecable la tasca d'Il Giardino Armonico dirigit per Antonini. **PER M. C. P.**



Händel
Bad Guys

Xavier Sabata, contratenor.
Il Pomo d'Oro.
Riccardo Minasi, director.
ARTÉ. 2012.

El contratenor català Xavier Sabata acaba de publicar un cedé d'àries de Händel amb el sorprenent –i provocatiu– títol: *Bad Guys*, acompanyat per l'orquestra barroca Il Pomo d'Oro, liderada per Riccardo Minasi. En l'univers barroc, és habitual associar la veu del contratenor als rols heroics, sacrificats i protagonistes de l'òpera. D'aquests, el món discogràfic n'està ple de mostres musicals repetitives, interpretades, això sí, pels contratenors més populars de l'actualitat. Tanmateix, no és tan comú conèixer les àries dels personatges dolents de les òperes barroques, potser menys populars però també associats habitualment a veus de contratenors.
Xavier Sabata, de timbre plenament adequat a aquest tipus de rols per la seva foscor i rodonesa, ha escollit àries de sis òperes de Händel: *Tamerlano, Polinesso, Egeo, Dardano, Adelberto* i *Tolomeo*, que destaquen per la seva qualitat i complexitat vocal.

Sabata assumeix amb facilitat les ornamentacions handelianes, en interpretacions que tenen un plus de dramatisme ofert per l'energia que cantant i orquestra imprimeixen a les partitures que ho requereixen. No és banal insistir novament en el particular color vocal del cantant, més fosc que el comú en la majoria de contratenors, que el fa especialment adequat a aquest tipus de rols.

Un exercici d'intel·ligència musical en què el cantant posa la seva imatge –a mig camí de l'estètica *queer*– per contribuir al caràcter maligne de la proposta. Riccardo Minasi i Il Pomo d'Oro són uns excel·lents acompanyants, amb solistes remarcables. **PER M. C. P.**

D'obra magna es podria qualificar el llibre de 612 pàgines (en la seva traducció al castellà d'Ernesto Junquera) que, sota l'eloqüent títol de *La Ópera* va escriure Daniel Snowman –publicat el 2009– i que ara ha editat Siruela per a alegria dels aficionats, estudiosos i amants del gènere i la història de l'art de parla hispana. És, certament, un bon indicador del nivell editorial hispà que amb poc temps respecte la seva publicació, una obra aparentment minoritària quant a lectors potencials sigui traduïda –si bé no al català– sí al castellà, *lingua franca*, és clar, també a l'altra banda de l'Atlàntic.

La Ópera és un intent prou reeixit d'explorar l'ampli context en què l'òpera va ser creada, finançada, produïda, rebuda i percebuda. Al marge de les lectures històriques i historiogràfiques fins ara publicades sobre el sorgiment, creixement i evolució de l'òpera, Snowman no en fa una lectura estrictament temporal sinó, sobretot, social. L'autor té un interès especial a investigar i qüestionar al lector –fent-lo còmplice de la trama– sobre el veritable sentit i paper de l'òpera en l'actualitat i, per això, fixa d'una forma molt especial l'atenció sobre com afecten les lleis de l'oferta i la demanda a l'evolució del gènere. D'aquest particular interès, en deriva, naturalment, l'anàlisi sociològica d'un gènere considerat elitista però que durant molt de temps va ser popular entre tot tipus de classes socials.

Des de l'anàlisi dels orígens del gènere fins a l'actualitat, sobta comprovar que l'autor dóna per enllestits els 260 primers anys de gènere en dos capítols, respecte dels tres capítols que integren l'anàlisi fins l'actualitat, amb un darrer capítol que, amb el títol "La globalización de la ópera" deixa interrogants sense resposta, si bé amb una posició optimista sobre la continuïtat del gènere.

No es tracta d'un llibre per resseguir dada per dada l'increment de l'ingent catàleg operístic, sinó més aviat per situar cada compositor en el seu temps i ajudar a entendre per què la història i els estils operístics ens han portat on som ara. PER MERCEDES CONDE PONS



La ópera.
Una historia social.
Daniel Snowman.
El ojo del tiempo. Siruela. Madrid, 2012. 612 pàgines

Llibres novetats



COL·LECCIÓ PRIVADA

Xavier Sabata

'Ariodante' de Händel per Marc Minkowski i Les Musiciens du Louvre

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.

Hereus dels mítics *castrati,* els contratenors estan guanyant terreny en el teatre d'òpera de bracet del repertori barroc. En un mercat artístic dominat fins ara per intèrprets centreeuropeus, Xavier Sabata representa la nova generació de contratenors disposats a revolucionar el panorama de la música actual.

Nascut a Avià (Barcelona) l'any 1976, va estudiar art dramàtic a l'Institut del Teatre de Barcelona i música (cant i saxòfon) a l'ESMUC i a la Hochschule für Musik de Karlsruhe.

Després del seu debut al Palau de la Música Catalana l'any 2006 al costat de la soprano Simone Kermes, la veu d'or de Sabata s'ha installat amb força en el circuit internacional i s'ha fet sentir al costat de directors prestigiosos com ara William Christie, Fabio Bonizzoni, Gabriel Garrido, Jordi Savall, Fabio Biondi, Kenneth Weiss, Emilio Moreno, Eduardo López-Banzo i Diego Fasolis, entre d'altres. També destaquen els seus enregistraments per a importants discogràfiques com ara EMI/Virgin Classics, Winter & Winter i Decca.

L'any 1996, i en el marc del tradicional recital d'inauguració del Concurs Francesc Viñas al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona, un amic comú, Oriol Rosés (un altre fantàstic contratenor) ens presentà. A partir d'aquell moment hem compartit, a més d'una amistat, també moments musicals preciosos a diferents llocs del món.

A punt de presentar al Palau de la Música Catalana el seu projecte *Bad Guys* (a partir de les millors àries dels rols dolents de les òperes de Händel), parlem sobre les seves referències discogràfiques. Sense pensar-s'ho gaire destaca el magistral *Dichterliebe* de Robert Schumann signat per Fritz Wunderlich i Hubert Giesen, un recital d'àries de Händel de la traspassada mezzosoprano Lorraine Hunt Lieberson i, per sobre de tot, l'*Ariodante* de Händel en l'extraordinària versió de Marc Minkowski i Les Musiciens du Louvre.

Cercador incansable de presentacions noves i originals, Sabata trenca el ritual dels recitals convencionals per fugir de la cerimònia pautada. Com a home de teatre entén la música com quelcom absolut que no existeix sense una interpretació i un espectacle. Sens dubte arribarà on es proposi i ens regalarà nits impagables. La propera: el 28 de maig amb els *Bad Guys* de Händel al Palau de la Música.



Llibres Últimes novetats
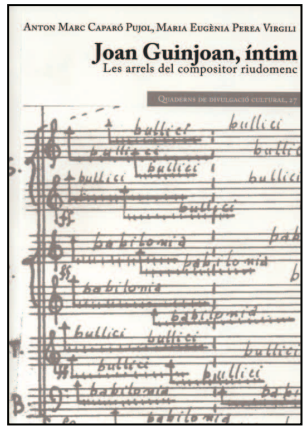


El cas Jamboree. *Eterna glòria*
Pere Pons.
Pagès editors.
Lleida, 2012. 248 pàgines

Una nit freda del gener de 1960 –la data exacta encara és motiu de debat– va néixer a les entranyes de la plaça Reial un local nocturn i cavernós destinat a convertir-se en temple del jazz barceloní i un dels locals amb més història del món. Batejat com a Jamboree per l'escriptor Javier Coma, hi van desfilar figures com Chet Baker, Dexter Gordon, Ornette Coleman o Stephan Grappelli. Una dècada més tard, però, el 1970, tancà unes portes que no tornaren a obrir-se fins al 1992, guiat pels germans Mas. I des de llavors ha estat fent de bressol de l'esclatant escena jazzística barcelonina. Per això, quan el 2010 la sala va celebrar el cinquantenari de l'obertura, el promotor Joan Mas va demanar al periodista Pere Pons (la Bisbal d'Empordà, 1965) que deixés constància de l'efemèride en un llibre. La qüestió, però, és que Pons –amb una dilatada trajectòria defensant el jazz des de les seves (múltiples) trinxeres professionals– va optar per no fer un llibre d'aniversari segons l'ús, i saltant-se tots els models editorials va apostar per una fórmula en què realitat i ficció, narrativa i crònica periodística, vivències personals i memòria col·lectiva es fusionen sense manies, tal com el jazz escriu la seva història. El resultat és un llibre atípic i polièdric, que té com a cos central 15 relats inspirats lliurement en fets i personatges vinculats al Jamboree, a través dels quals l'autor vol oferir un «retrat obert» de la sala.

Hi ha de tot en aquestes històries amb les quals Pons debuta amb desimboltura en el terreny narratiu, i que s'acompanyen d'una guia que dóna les claus de cadascuna. Així, els anys seixanta es reflecteixen amb una trobada imaginària entre el pianista Francesc Burrull i l'actriu Ava Gardner; les necessitats de companyia d'algunes figures de l'escena sustenten una història marginal i trista de la Barcelona Vella i les hores *discotequeres* de la sala inspiren un relat proper a la ciència-ficció. Literàriament, la veu dels escrits no és uniforme; en alguns casos s'apropen més a la crònica periodística que no a la narrativa –*L'home bop,* dedicat a Tete Montoliu– i en d'altres l'autor recorre a una agra acidesa per oferir el relat estripat d'una cimera política durant els foscos anys de tancament de la sala. L'important, però, és que en totes aquestes històries batega, rítmic, el pols de les nits màgiques del Jamboree i d'una música que Pons pretén acostar així a un públic diferent del que cada nit baixa per unes escales que Wayne Shorter no arribà a trepitjar mai, com explica un altre dels relats.

El llibre es completa amb una generosa selecció dels articles que el mateix Pons ha publicat sobre el tema, testimonis personals, una selecció fotogràfica inèdita i, per no decebre, una cronologia documentada que, d'entrada, intenta aclarir el misteri de la inauguració del Jamboree. **per Ana María Dávila**



Joan Guinjoan, íntim
Anton Marc Caparó i Maria Eugènia Perea.
Centre d'Estudis Riudomencs Arnau de Palomar. Riudoms, 2012. 225 pàgines

El llibre *Joan Guinjoan, íntim. Les arrels del compositor riudomenc* és honest de cap a peus, des del títol fins a la contraportada. Aquesta honestedat està en sintonia amb l'actitud personal del compositor, que també és una persona noble, senzilla, bonhomiosa i no gens impostada. Unes característiques que la publicació emfasitza, i que –en tant que empresa editorial– també comparteix: es tracta d'un llibre editat a Riudoms, escrit per dos joves de Riudoms, sobre un personatge nascut a Riudoms que parla, sobretot, de la seva relació amb Riudoms. El títol, doncs, no enganya i destil·la modèstia pertot.

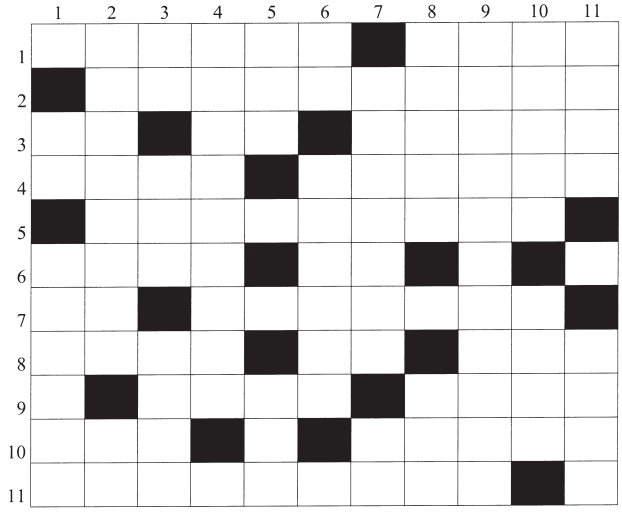
Però el llibre és molt més que això, i Riudoms és el particular que serveix d'excusa per transcendir cap a l'universal. Guinjoan, nascut el 1931, recorda anècdotes de la postguerra, dels moments a pagès fins als 21 anys (la solitud de la feina al camp, els sons de les cigales, les trobades amb els amics, l'ambient familiar...), però també de la seva estada a París i de la seva visió del franquisme i el nacionalcatolicisme. Així, el llibre ve a ser no sols un retrat de Guinjoan, sinó el de tota una generació i el d'una manera de viure, la qual cosa fa que tingui un interès sociològic més que notable.

Però més enllà d'allò anecdòtic i quotidià, tot el que Guinjoan explica pot servir com a clau per entendre la seva obra des d'una perspectiva profundament humana, allunyada d'anàlisis tècniques. Per exemple, el compositor connecta la predominància de l'estret interval de tercera menor en la seva música amb el fet que *"a mi m'agrada treballar en llocs molt reduïts, [...] quan dormo em poso el coixí al damunt per estar més reduït. A mi m'agrada sempre estar en raconets molt petits per fer una cosa molt gran"* (p. 159). És així –com qui no vol la cosa– que el llibre (bravo per als autors!) reflecteix de tant en tant alguna confessió estètica com aquesta, que és d'allò més valuosa per atansar-se a l'univers sonor de Guinjoan.

El llibre, de fet, no sols *parla del* Joan Guinjoan íntim, sinó que sobretot *hi parla el* Joan Guinjoan íntim. A banda de paràgrafs il·lustratius ben escrits pels curadors del volum, el gruix del llibre reprodueix extractes de la desena llarga d'entrevistes que aquests realitzaren a Guinjoan al seu domicili de Barcelona entre el 2010 i el 2012. Uns extractes en els quals han optat per mantenir –i és un gran encert– la parla viva i dialectal d'aquest compositor que un dia va renunciar a ser l'hereu del mas del Barriac de Riudoms per obrir-se al món i deixar-li en herència una música vigorosa, tenaç i planera com la terra d'on prové.
per Josep Barcons Palau

Música encreuada

PER EDUARD V. PATSI



HORITZONTALS

1. Compositor català de la *Música callada*. Instrument de corda solitari a l'orquestra (a vegades n'hi ha dos).
2. Compositor català del *Parc d'atraccions*. Tonalitat de la *Simfonia* de César Franck.
3. La part central de les cornetes. Micos peluts, palindròmics i musicals (fan una quarta justa ascendent).
4. Desèrtic. La *Tercera* de Schumann.
5. Fent un *vibrato*.
6. Als germans Puertas, inventors dels sidokus, els han tallat les cames, pobrets. Universitat de Berga. Un faristol desplegat. La major.
7. Una lira sense fronteres. T'emboliquis.
8. Emissió de sons, afinats si pot ser. Enrico Fubini, teòric musical. La gran pregunta.
9. La major. Es casi desordenadament. Ho fa temps després d'haver plantat, abonat i regat.
10. Negació francesa i palindròmica. La major. Instrument de quatre cordes, com ara una guitarra petitona, que s'esmuny per l'11 vertical cap amunt.
11. Instruments de vent metall. Serpentó.

VERTICALS

1. Mozart, Mendelssohn o Morera. Rosa Almagro, compositora barcelonina. Percudint.
2. Sona abans d'apujar el teló. Hi ha flautes travesseres fetes d'aquest material.
3. Martí Llosent (pare) compositor, i Martí Llosent (fill) compositor. La Pires, pianista, sense límits. Nom de l'autor de la música d'*El padrí*.
4. Instrument nadalenc de percussió. Mahler, Monteverdi o Manén.
5. Orquestra Nacional d'Empúries. L'inici del món. La fi del món. Inici del tema musical, o responsable de cada secció instrumental a l'orquestra.
6. Grup de música popular d'Eivissa. Arbre molt apreciat per la seva fusta: els auditoris n'estan plens (plural). Mi major.
7. Qualitat contrària a la duresa (cap amunt). Do antic.
8. Intenta adequar el to amb el del seu veí. Re major. Comissió Keynessiana d'Especuladors.
9. Simfonies del segle XIX.
10. Ordre per enviar la partitura a la impressora. El fiscorn ha quedat només mig llustrós (cap amunt).
11. Pal de la bandera fent la vertical. La sardana, a la tarda a ballar-la amb la lambada, vals, salsa... Lletres que caldria brodar als mocadors de Locatelli, Lecuona i Ligeti.

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

<www.sidokus.com>

Cançó d'amor i de guerra (Martínez Valls)

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

SOLUCIONS A LA PÀGINA 74

Catalunya Música Transmissions en directe

Una quinzena llarga de transmissions són les que Catalunya Música proposa per als mesos de maig i juny d'aquest 2013, període en què es completen les temporades de concerts a casa nostra i també arreu d'Europa, en espera de l'inici dels festivals d'estiu.

El dijous dia 2 de maig podrà sentir-se el *Concert op. 64* de Mendelssohn des de Copenhaguen, interpretat per la jove violinista russa Alina Pogostkina, que el febrer passat va actuar a Barcelona al costat de l'Orquestra Simfònica de Bamberg. L'endemà divendres, des de Sant Cugat del Vallès, s'oferirà l'òpera *La Traviata* de Giuseppe Verdi, amb la soprano valenciana Maite Alberola (Premi Òpera Actual 2012) en el paper de Violetta Valéry. I el dissabte 4 de maig a la tarda, des del Metropolitan de Nova York, els oients podran escoltar l'òpera *Dialogues des Carmélites* de Francis Poulenc, en l'any de commemoració del 50è aniversari de la mort del compositor francès.

Pel que fa a l'OBC, tindran en directe els quatre últims programes de la temporada 2012-13. El primer, el diumenge 5 de maig, amb el pianista parisenc Alexandre Tharaud i la direcció de Manuel Hernández Silva. La setmana següent actuarà l'Orquestra Simfònica de Castella i Lleó amb el jove pianista Herbert Schuch i la batuta del peruà Miguel Harth-Bedoya. I els dos últims programes de la temporada els dirigirà el titular de l'OBC, Pablo González. El diumenge 26 de maig, per commemorar el centenari del naixement de Benjamin Britten, amb fragments de la seva òpera *Peter Grimes*, al costat de la *Quarta Simfonia* de Gustav Mahler. I el diumenge 2 de juny el concert de clausura, amb música de Juli Garreta, Richard Strauss i Erich Wolfgang Korngold, de qui el violinista Benjamin Schmid interpretarà el *Concert op. 35*.

I de l'Auditori de Barcelona passem al Gran Teatre del Liceu, des d'on Catalunya Música oferirà, en directe, els quatre últims títols de la temporada. El dijous 23 de maig serà el torn d'*Il turco in Italia* de Gioacchino Rossini. Amb direcció de Víctor Pablo Pérez, serà l'oportunitat de tornar a sentir la soprano georgiana Nino Machaidze, que va debutar al Liceu l'any 2010 amb *La fille du régiment* de Gaetano Donizetti. I una setmana més tard s'oferirà *L'elisir d'amore*, l'obra mestra de Donizetti, amb el tenor Rolando Villazón interpretant el paper de Nemorino amb què ja va triomfar al Liceu l'any 2005. El director anglès Harry Bicket tornarà al Liceu per dirigir una de les primeres òperes de Mozart, *Lucio Silla*. Serà el dimecres 26 de juny, amb Kurt Streit, Patricia Petibon i Ofèlia Sala, entre d'altres. I el diumenge 30 de juny una altra òpera de joventut, *Rienzi* de Richard Wagner, amb Pablo González dirigint l'OBC, el Cor del Gran Teatre del Liceu i Stuart Neill, Elisabete Matos i Peter Rose, entre altres cantants.

Els acords d'intercanvi amb la UER permetran escoltar la primera de les propostes del Festival de Saint-Denis 2013, que es fa cada any en aquesta església gòtica situada al nord de la ciutat de París. El divendres 31 de maig al vespre, Colin Davis hi dirigirà una de les principals partitures simfonicocorals d'Hector Berlioz, la seva trilogia sacra *L'enfance du Christ*. I els divendres 7 i 14 de juny els dos últims programes de la temporada d'una de les millors orquestres europees, l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Baviera, que el mes de març passat va actuar al Palau de la Música Catalana dirigida per Zubin Mehta. En el primer dels concerts tocarà al costat del violoncel·lista Yo-Yo Ma i la direcció del seu titular, Mariss Jansons, i el divendres 14 de juny ho farà amb la soprano Angela Denoke i la direcció d'Andris Nelsons.

Finalment, volem destacar un altre dels concerts dels 25 anys de La Capella Reial de Catalunya. El dijous 27 de juny al vespre s'emetrà en directe el concert que Jordi Savall dirigirà a l'Auditori de Barcelona, amb música de Francesc Valls, Johann Sebastian Bach i Georg Friedrich Händel interpretada per La Capella Reial i Le Concert des Nations.

DIJOUS, 2 DE MAIG
Inici: 19.30 h
AUDITORI DE LA RÀDIO DANESA DE COPENHAGUEN
TEMPORADA 2012-13 DE L'ORQUESTRA SIMFÒNICA NACIONAL DANESA
Maurice Ravel: **Ma mère l'oye** (La meva mare l'oca), recull de peces infantils (versió per a orquestra). Felix Mendelssohn: **Concert per a violí i orquestra en Mi menor, op. 64**. César Franck: **Simfonia en Re menor**. Alina Pogostkina, violí. Orquestra Simfònica Nacional Danesa. Dir.: Mario Venzago. (90m)

DIVENDRES, 3 DE MAIG
Inici: 21.00 h
TEATRE-AUDITORI DE SANT CUGAT DEL VALLÈS
TEMPORADA 2012-13 AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL
Giuseppe Verdi: **La Traviata**, drama líric en tres actes. Maite Alberola, Antonio Pérez Iranzo, Ismael Pons, Marta Valero, Laura Obradors, Carles Ortiz, Jorge Tello, Juan Carlos Esteve i Jeroboám Tejera. Cor Amics de l'Òpera de Sabadell. Orquestra Simfònica del Vallès. Dir.: Daniel Gil de Tejada. (180m)

DISSABTE, 4 DE MAIG
Inici: 17.30 h
ÒPERA METROPOLITANA DEL LINCOLN CENTER DE NOVA YORK
TEMPORADA 2012-13 DEL MET
Francis Poulenc: **Dialogues des Carmélites**, òpera en tres actes. David Pittsinger, Paul Appleby, Isabel Leonard, Keith Jameson, Felicity Palmer, Erin Morley, Elizabeth Bishop, Paul Corona, Patricia Racette, Jane Shaulis, MaryAnn McCormick, Mark Schowalter, Scott Scully, Richard Bernstein, Patrick Carfizzi i Lee Hamilton. Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: René Langrée. (195m)

DIUMENGE, 5 DE MAIG
Inici: 11.00 h
AUDITORI DE BARCELONA
TEMPORADA 2012-13 DE L'OBC
Johann Sebastian Bach: **Concert per a clavecí, corda i continu en Re menor, BWV 1052**. Silvestre Revueltas: **Redes**. Heitor Villa-Lobos: **Bachianas brasileiras** núm. 3 per a piano i orquestra. Alberto Ginastera: Suite del ballet **Estancia**, op. 8a. Alexandre Tharaud, piano. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Manuel Hernández Silva. (90m)


Marco Borggreve

DISSABTE, 11 DE MAIG
Inici: 18.30 h
TEATRE TARRAGONA DE TARRAGONA
CONCERT FINAL DEL CERTAMEN LA SARDANA DE L'ANY
Cobles Reus Jove i La Principal del Llobregat. Quico el Cèlio, el Noi i el Mut de Ferreries. Esbart Reus Dansa. Dir.: Jesús Ventura. (120m)

DIUMENGE, 12 DE MAIG
Inici: 11.00 h
AUDITORI DE BARCELONA
TEMPORADA 2012-13 DE L'OBC
Bernat Vivancos: **Blau**. Ludwig van Beethoven: **Concert per a piano i orquestra núm. 4 en Sol major, op. 58**. Carl Nielsen: **Simfonia núm. 2, "els Quatre Temperaments", op. 16**. Herbert Schuch, piano. Orquesta Sinfónica de Castilla y León Dir.: Miguel Harth-Bedoya.
(90m)

DIJOUS, 23 DE MAIG
Inici: 20.00 h
GRAN TEATRE DEL LICEU
TEMPORADA D'ÒPERA 2012-13 DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
Gioacchino Rossini: **Il turco in Italia**, òpera bufa en dos actes. Nino Machaidze, Ildebrando D'Arcangelo, Renato Girolami, Pietro Spagnoli, David Alegret, Marisa Martins i Albert Casals. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Víctor Pablo Pérez. (195m)



DIUMENGE, 26 DE MAIG
Inici: 11.00 h
AUDITORI DE BARCELONA
TEMPORADA 2012-13 DE L'OBC
Benjamin Britten: "Passacaglia" i "Quatre interludis marins" de l'òpera **Peter Grimes**. Gustav Mahler: **Simfonia núm. 4 en Sol major**. Maria Espada, soprano. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Pablo González. (90m)

DIJOUS, 30 DE MAIG
Inici: 20.00 h
GRAN TEATRE DEL LICEU
TEMPORADA D'ÒPERA 2012-13 DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
Gaetano Donizetti: **L'elisir d'amore**, òpera bufa en dos actes. Aleksandra Kurzak, Rolando Villazón, Joan Martín-Royo, Ambrogio Maestri i Cristina Obregón. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Daniele Callegari. (170m)

DIVENDRES, 31 DE MAIG
Inici: 20.30 h
BASÍLICA DE SAINT-DENIS DE PARÍS
FESTIVAL DE SAINT-DENIS 2013
Hector Berlioz: **L'enfance du Christ** (La infància de Crist), trilogia sacra, op. 25. Stéphanie d'Oustrac, Stéphane Degout, François Lis, Jeremy Ovenden, Nahuel di Pierro. Cor de Ràdio França. Orquestra Nacional de França. Dir.: Colin Davis. (90m)

DIUMENGE, 2 DE JUNY
Inici: 11.00 h
AUDITORI DE BARCELONA
TEMPORADA 2012-13 DE L'OBC
Juli Garreta: **Les Illes Medes**, poema simfònic. Erich Wolfgang Korngold: **Concert per a violí i orquestra en Re major, op. 35**. Richard Strauss: **Ein Heldenleben** (Una vida d'heroi), poema simfònic op. 40. Benjamin Schmid, violí. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Pablo González. (90m)

DIVENDRES, 7 DE JUNY
Inici: 20.03 h
PHILHARMONIE DE MUNIC
TEMPORADA 2012-13 DE L'ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO DE BAVIERA
Robert Schumann: **Concert per a violoncel i orquestra en La menor, op. 129**. Piotr Ílitx Txaikovski: **Simfonia núm. 6 en Si menor, "Patètica", op. 74**. Yo-Yo Ma, violoncel. Orquestra Simfònica de la Ràdio de Baviera. Dir.: Mariss Jansons. (120m)

DIVENDRES, 14 DE JUNY
Inici: 20.03 h
HERKULESSAAL DE MUNIC
TEMPORADA 2012-13 DE L'ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO DE BAVIERA
Richard Wagner: Obertura de l'òpera **Tannhäuser**, WWV 70. Bacanal de l'òpera **Tannhäuser**. Cicle de cançons **Wesendonk Lieder, WWV 91**. Antonín Dvořák: **Simfonia núm. 8 en Sol major, op. 88**. Angela Denoke, soprano. Orquestra Simfònica de la Ràdio de Baviera. Dir.: Andris Nelsons. (120m)



DIMECRES, 26 DE JUNY
Inici: 20.00 h
GRAN TEATRE DEL LICEU
TEMPORADA D'ÒPERA 2012-13 DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
Wolfgang Amadeus Mozart: **Lucio Silla**, òpera en tres actes. Kurt Streit, Patricia Petibon, Silvia Tro, Inga Kalna, Ofèlia Sala i Antonio Lozano. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Harry Bicket. (220m)

DIJOUS, 27 DE JUNY
Inici: 21.00 h
AUDITORI DE BARCELONA
CICLE 2012-13 EL SO ORIGINAL A L'AUDITORI
Francesc Valls: **Magnificat**. Johann Sebastian Bach: **Magnificat en Re major, BWV 243**. Georg Friedrich Händel: **Te Deum**. La Capella Reial de Catalunya. Le Concert des Nations. Dir.: Jordi Savall. (90m)



DIUMENGE, 30 DE JUNY
Inici: 18.00 h
GRAN TEATRE DEL LICEU
TEMPORADA D'ÒPERA 2012-13 DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
Richard Wagner: **Rienzi**, gran òpera tràgica en cinc actes. Stuart Neill, Michelle Breedt, Elisabete Matos, Peter Rose, Friedemann Röhlig, Josep Fadó, Werner van Mechelen i Àlex Sanmartí. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Pablo González. (180m)

www.catmusica.cat
www.facebook.com/catmusica

Catalunya Música Transmissions en directe

Música encreuada Solucions

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

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

<www.sidokus.com>

Cançó d'amor i de guerra (Martínez Valls)

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 tramesa. 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 Orfeó Català, Tardes al Palau, Cor de Cambra del Palau, Liceu al Palau, Música Antiga, Rising Stars, 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 comença allà on s'acaba el poder de les paraules

Richard Wagner



Cat Música

Intensament clàssics

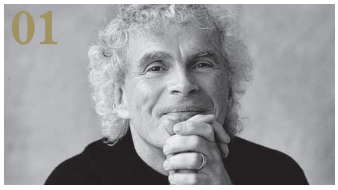
Abona't a Palau100

2013—2014

PALAU DE LA MÚSICA ORFEÓ CATALÀ

Sir Simon Rattle
Berliner Philharmoniker

01.07.13 — 20.30 h



Camilla Tilling, soprano
Andrè Schuen, barítion
Orfeó Català & Cor de Cambra del PMC
Filharmònica de Berlin
Sir Simon Rattle, director

Schumann: *Simfonia núm. 2*
Fauré: *Requiem*

Khatia Buniatishvili,
Ravel i Mussorgski

02.10.13 — 20.30 h



Ravel: *Gaspard de la nuit*
Ravel: *La Valse*
Mussorgski: *Quadres d'una exposició*

Gidon Kremer, violí
Martha Argerich, piano

28.11.13 — 20.30 h



Sonates de Weinberg, Beethoven i Brahms

René Jacobs,
Le nozze di Figaro

03.12.13 — 20.30 h



Pietro Spagnoli,
comte d'Almaviva
Rosemary Joshua,
comtessa d'Almaviva
Konstantin Wolff, Figaro
Sophie Karthäuser, Susanna
Anett Fritsch, Cherubino
Marcos Fink, Bartolo | Antonio
Cor de Cambra del PMC
Orquestra Barroca de Friburg
René Jacobs, director

Mozart: *Le nozze di Figaro*

Stephen Kovacevich,
Sonates de Beethoven

14.01.14 — 20.30 h



Beethoven:
Les darreres sonates: *30, 31 i 32*

Lorin Maazel
Münchner Philharmoniker

19.02.14 — 20.30 h



Filharmònica de Munic
Lorin Maazel, director

Sibelius: *Valse triste*
Schumann: *Simfonia núm. 4*
Strauss: *Una simfonia alpina*

Sir John Eliot Gardiner
Monteverdi Choir &
English Baroque Soloists

07.03.14 — 20.30 h

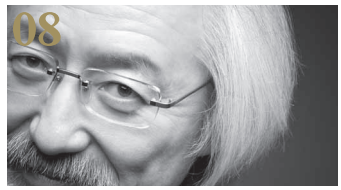


Monteverdi Choir
English Baroque Soloists
Sir John Eliot Gardiner, director

Monteverdi: *Vespro della Beata Vergine*

Maasaki Suzuki,
Passió segons sant Joan

24.03.14 — 20.30 h

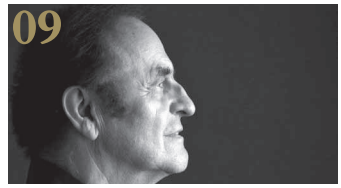


Joanne Lunn, soprano
Damien Guillon, contratenor
Gerd Türk, tenor
Peter Kooij, baix
Bach Collegium Japan
Maasaki Suzuki, director

Bach: *Passió segons sant Joan*

Charles Dutoit,
Royal Philharmonic Orchestra

04.04.14 — 20.30 h



Nicole Cabell, soprano
Orfeó Català
Cor de Cambra del PMC
Royal Philharmonic Orchestra
Charles Dutoit, director

Poulenc: *Gloria*
Ravel: *Daphnis et Chloé*

Gustavo Dudamel
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

09.04.14 — 20.30 h



Orquestra Simfònica
de la Ràdio de Baviera
Gustavo Dudamel, director

Beethoven: *Simfonia núm. 6 "Pastoral"*
Stravinsky: *La consagració de la primavera*

Pablo Heras-Casado
Freiburger Barockorchester

28.04.14 — 20.30 h



Isabelle Faust, violí
Jean-Guihen Queyras, violoncel
Alexander Melnikov, piano
Orfeó Català
Orquestra Barroca de Friburg
Pablo Heras-Casado, director

Schumann: *Concert per a violí*
Schumann: *Concert per a violoncel*
Schumann: *Concert per a piano*
Brahms: *Schiksalslied*

Anna Netrebko,
Àries de Verdi

21.05.14 — 20.30 h



Orquestra Simfònica
del Gran Teatre del Liceu
Marco Armiliato, director

Grans àries veristes i deVerdi: *Il trovatore, Macbeth, Don Carlo, Manon Lescaut* i *Adriana Lecouvreur*

María Bayo,
Vesperae solennes de Mozart

03.06.14 — 20.30 h



Cor de Cambra del PMC
Orquesta Sinfónica de Navarra
Víctor Pablo Pérez, director

Humet: *Cant d'amor a la vida (Sky disc)*
Humet: *Escenes d'ocells*
Canteloube: *Chants d'Auvergne*
Mozart: *Ave verum*
Mozart: *Vesperae solennes de confessore*

Obtindràs molts avantatges:

- 25% descompte sobre el preu de les entrades individuals.
- Possibilitat de canviar les entrades quan no puguis assistir.
- I molts més avantatges que pots consultar a la web.

Preu de l'abonament a partir de 192 €

Venda de nous abonaments a partir del 9 de maig

Venda d'entrades a partir del 5 de juny

Informació i atenció a l'abonat

Dilluns a divendres, de 10 a 14h
Telèfon: 93 295 72 42
A/e: abonaments@palaumusica.cat

Tardes i festius: 902 442 882
www.palaumusica.cat