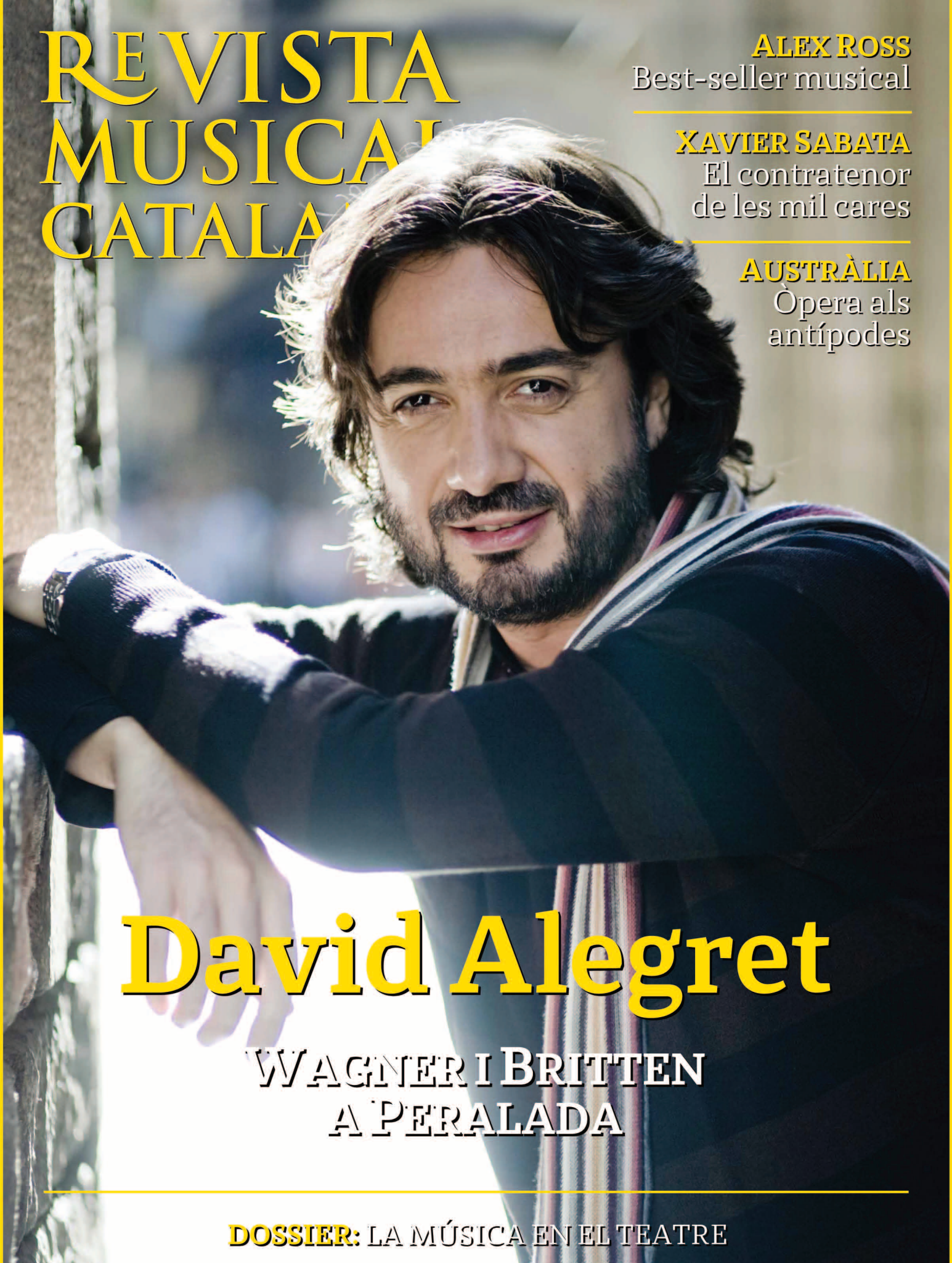


REVISTA MUSICAL CATALAN

ALEX ROSS
Best-seller musical

XAVIER SABATA
El contratenor
de les mil cares

AUSTRÀLIA
Òpera als
antípodes

A portrait of David Alegret, a man with dark, wavy hair and a beard, wearing a dark sweater and a striped scarf. He is leaning against a stone wall and looking towards the camera with a slight smile.

David Alegret

WAGNER I BRITTEN
A PERALADA

DOSSIER: LA MÚSICA EN EL TEATRE

Abona't al Cicle Coral Orfeó Català

2013—2014



ORFEO
CATALÀ
PALAU
DE LA
MÚSICA

01

**Cor Vivaldi – Petits
Cantors de Catalunya**

Dimarts, 18.02.14 — 20.30 h



Arnau Farré, orgue
Josep Buform, piano
Oscar Boada, director

Guinovart: *Te Deum a doble cor*,
piano i orgue (estrena)
Garcia Demestres: *Stabat
Mater*

Preus: de 10 a 15 euros

03

**Eric Ericson
Kammerchor**

Dijous, 15.05.14 — 20.30 h



Fredrik Malmberg, director

Brahms: *Fest und
Gedänksprüche*
Ligeti: *Lux aeterna*
Schönberg: *Friede auf Erden*
Edlund: *Elegi*
Poulenc: *Figure humaine*

Preus: de 15 a 25 euros

05

**Cor de Noies
de l'Orfeó Català**

Diumenge, 01.06.14 — 18.00 h



Oriol Rosés, contratenor
Josep Surinyac, piano
Buia Reixach i Feixes, dir.

La lluna parla; cants de la nit
Domènech: *Planetes*
Schubert: *Lieder* (adapt.
J. Domènech)

Preus: de 10 a 15 euros

Extra

Concert de St. Esteve
100 aniversari del concert

Dijous, 26.12.13 — 19.00 h



**Cors de l'Escola
Coral de l'Orfeó Català:**
Cor Petits
Mercè Pi, directora
Cor Mitjans
Glòria Fernández, directora
Cor Infantil
Glòria Coma i Pedrals,
directora
Cor de Noies
Buia Reixach i Feixes,
directora
Cor Jove
Esteve Nabona, director

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

Preus: de 29 a 43 euros

Concert fora d'abonament

02

**Polifònica
de Puig-reig**

Dijous, 27.02.14 — 20.30 h



Ramon Noguera, director

Rutter: *Rèquiem*
Fragments de musicals
de Broadway

Preus: de 15 a 25 euros

04

**Cor Infantil
de l'Orfeó Català**

Dissabte, 31.05.14 — 20.00 h



Glòria Coma i Pedrals,
soprano
Oriol Rosés, contratenor
**Orquestra Barroca
Catalana**
Llorenç Castelló, director

Pergolesi: *Stabat Mater*

Preus: de 6 a 10 euros

06

Orfeó Català
Orquestra Simfònica
de Barcelona i Nacional
de Catalunya

Dijous, 12.06.14 — 20.30 h



Maria Espada, soprano
Inés Moraleda, mezzosoprano
Roger Padullés, tenor
Pablo Larraz, tenor
Marc Pujol, baix
Josep Vila i Casañas,
director

Schubert: *Missa núm. 5*,
en Mi bemoll major, D. 950

Preus: de 20 a 30 euros

Abonant-te 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.

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

Preu de l'abonament dels 6 concerts a partir de 57 €

Cultura interactiva

Amb el títol “Interacció: el valor públic de la cultura” es van dur a terme, durant el mes de maig, unes noves jornades de diàleg i posada en comú d’idees i nous projectes de futur per a la cultura catalana, organitzades per la Diputació de Barcelona.

Diverses conferències i debats omplien el gruix d’aquestes jornades al voltant de temes tan actuals com els que van centrar quatre engrescadores –jutjant pel títol que les encapçalava– sessions: “La cultura: servei públic, indústria o espectacle?”, “Innovació en temps de penúria”, “El món local i la cultura: centralitats i marginalitats” i “La sostenibilitat de la cultura: recursos públics, recursos privats”.

D’entrada és interessant observar com s’acostuma –o s’intenta– classificar en compartiments estancs conceptes que, paradoxalment, tant costen de definir, com és el cas del terme “cultura”. La cultura és indústria (inversió), espectacle (negoci) o servei públic (política)? El sociòleg i periodista Salvador Cardús –membre també del Consell Editorial d’aquesta Revista– va proposar en la primera d’aquestes sessions una pregunta oberta a l’audiència: de què parlem quan parlem de “cultura”? Com ell mateix va dir, cal entendre la cultura com una “xarxa de relacions” que, precisament pel fet de consistir en relacions –en “interaccions” com diu el títol de les jornades– entre persones, és variable i evoluciona. Així doncs, la cultura, des d’un punt de vista sociològic, és principalment una xarxa d’intercanvis de significats que estableixen jerarquies, relacions i que, a més, és variable en funció de les èpoques d’evolució de la humanitat. Una xarxa certament temptadora per a la indústria i el comerç, però també per a la política i per als agents que viuen de la cultura, essent tots aquests els primers interessats a classificar i encaixonar la cultura dins el sistema econòmic en què estem immersos per tal de poder-la incloure en el mercat.

En el debat posterior a aquesta ponència van sorgir preguntes retòriques que conviden certament a la reflexió:

quins són els límits de la cultura?, quines són les seves pretensions? Quins són els seus valors (ètics)? És la cultura un bé imprescindible per a la supervivència de l’ésser humà? Cal garantir l’accés a la cultura únicament a través de l’Administració pública? I hi van quedar paleses realitats com ara que no existeix un servei públic de cultura estructurat, mentre que sí que hi és d’educació i sanitat.

En la ponència “Innovació en temps de penúria” es va parlar de quines mesures cal prendre arran de la situació de crisi econòmica actual per garantir la pervivència de la cultura, amb algunes bones idees, com la de no estar esperant –per ara– la desitjada Llei de mecenatge promesa pel govern espanyol; fer menys i fer-ho millor; fer balanç d’allò que s’ha fet en el passat per no tornar a caure en els mateixos errors; cooperar; innovar; fer un exercici de realisme i assumir les responsabilitats amb expressions optimistes com les del director general del Palau de la Música Catalana Joan Oller: *“La cultura perviurà perquè l’expressió cultural és inherent a l’ésser humà.”*

En últim terme, i després d’un decebedor debat al voltant d’“El món local i la cultura: centralitats i marginalitats”, en la ponència que tancava les jornades: “La sostenibilitat de la cultura: recursos públics, recursos privats” es van poder sentir arguments interessants, com el de Lluís Pasqual sobre la pertinència d’incloure a la Constitució el dret universal a la cultura, o el de Jaume Antich: *“El problema no el té la cultura, sinó els equipaments culturals públics”, “si la cultura és un dret, quin sentit té plantejar-se si és sostenible o no?”*

Moltes preguntes i poques respostes. Però també molts espais buits, lliures a la reflexió personal, a l’anàlisi individual sobre el paper que té la cultura en la vida de cadascú, per tal que cadascú, individualment, es responsabilitzi del seu paper en la pervivència de la cultura, que al capdavall és el que ens dona identitat social, col·lectiva i, en gran part, també individual.

REVISTA MUSICAL CATALANA



NÚM. 334

JULIOL-AGOST 2013

5a ÈPOCA

ANY XXX

www.revistamusical.cat

PORTADA

David Alegret

(foto: Joan Tomàs/Fidelio Artist)

CONSELL EDITORIAL

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

DIRECCIÓ

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

COORDINACIÓ

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

CONSELL DE REDACCIÓ

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

COLLABOREN EN AQUEST NÚMERO

Rafael Argullol, Pere Artís, Josep Barcons, Ricard Bordas, Marc Canals, Xavier Cester, Xavier Chavarria, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Jordi Cornudella, Ana María Dávila, Víctor García de Gomar, Pere Andreu Jarrod, Josep Lluís i Falcó, César López Rosell, Jordi Maluquer, Rosa Massagué, Joaquim Noguero, Mònica Pagès i Santacana, Josep Pascual i Triay, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Javier Pérez Senz, Jorge de Persia, Magda Polo, Marta Porter, David Puertas, Miquel Pujadó, Xavier Pujol, Jaume Radigales, 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

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 | CINC PUNTS DE VISTA
per Xavier Chavarria, Pere Artís, Jordi Maluquer, Josep Pasqual i Ricard Bordas

10 | ARTICLE
Festival de Peralada
Commemoracions
operístiques

15 | ESTRENA
'Das Liebesverbot'
Òpera primerenca de Wagner

16 | SÓN NOTÍCIA
Temporada 2013-2014
d'Ibercamera. Schubertiada a
Vilabertran. Festival de
Santa Cristina d'Aro

20 | ARTICLE
Britten
L'altre aniversari



Parnassus

22 | ENTREVISTA
Xavier Sabata
El contratenor de les mil cares

28 | A PROPÒSIT DE...
Mònica Pagès
Nova presidenta de Joventuts
Musicals de Catalunya

30 | COMPÀS LLIURE
Sorpreses, les justes

32 | TALENTS D'AVUI
Elisabet Franc

EN PORTADA



Antoni Bojill

David Alegret i Pietro Spagnoli a *Il turco in Italia*
el passat mes de maig al Liceu

14 | ENTREVISTA

David Alegret

Wagner i Britten a Peralada

DESTACATS



Jack Alley

26 | REPORTATGE

Austràlia

Òpera als antípodes

34 | PERFIL

Alex Ross

Best-seller musical

38 | DOSSIER

La música en el teatre

UT MUSICA

48 | RECORDEM...

49 | PANTALLES SONORES
**El cinema va
al Liceu (II)**



Ana Maria Dávila

50 | L'EMPREMTA DE...
Carles Guinovart

51 | CORRESPONDÈNCIES
**Música, antimúsica
i teatre en Fluxus**

52 | MEMÒRIA MUSICAL
**Associació Música
da Camera (IV)**

54 | LIED SENSE PARTITURA
Paolo Conte

**55 | L'ENCANTADORA
DE FERES**
Música pintada

56 | COS DE PARTITURES
Manel Camp
El matís en la tradició

58 | PAPER D'ASSAIG
**Dues paradoxes i
un agraïment**

**60 | CONTES A
LA VORA DEL SO**
El borrassòfon

PUBLICACIONS

62 | RESSENYES
Discos, DVD, llibres

69 | COLLECCIÓ PRIVADA

71 | MÚSICA ENCREUADA

72 | CATALUNYA MÚSICA

Música i competició

El mal necessari

PER XAVIER CHAVARRIA

No sé pas si és la crisi, la baixada de concerts (i de caixets) o l'esperit ferotgement competitiu que s'ha instaurat en la nostra societat i que ja ha infectat el món de la música, però els últims temps han proliferat en gran manera els concursos de música, i s'han multiplicat els músics que s'hi apunten. Concursos per a tots els gustos i de tota la gamma, des dels internacionals i d'elit fins als de barri o per a estudiants. Em confessaven, els membres d'un conjunt de cambra, que ho han acabat convertint en el *modus vivendi* del grup, que es passen l'estiu peregrinant per Europa a la caça del premi i que guanyen més amb els concursos que amb els caixets dels concerts. De mercenaris i caçapremis, sempre n'hi ha hagut, però ara sembla que per a alguns la competició és la raó de tocar. Deixem ben clar que els concursos tenen aspectes saludables i beneficiosos per a tothom, i que la feina que han hagut de fer la majoria dels que s'hi presenten és admirable; però cal no perdre de vista que la música és alguna cosa més que competició. I que precisament un concurs no és un concert: en un concurs no s'ha de commoure i seduir el públic, sinó que s'ha de convèncer un jurat que et mira amb lupa i valora tant les patinades com els encerts. En un concert, una pífia no té cap mena d'importància si la qualitat musical no se'n ressent; en un concurs és motiu d'eliminació. Deixar-se anar, gaudir amb la música, posar la directa i volar amb el que toques no és gaire recomanable, en un concurs: cal sobretot no espifiar-la i fer-ho tot perfecte. Una mateixa actuació pot ser alhora un magnífic concert i un fracàs competitiu. És obvi que els concursos tenen ingredients tòxics; però són un mal necessari.

Exercint de jurat, aquest cronista n'ha vist de tots colors i ha constatat que molts aspirants tenen poc clar com s'ha d'afrontar un concurs. El repertori escollit per competir n'és un bon exemple: ha de permetre mostrar totes les capacitats del concursant, exhibir tot el seu potencial, ha de ser un vehicle de lluïment i, per tant, ha de ser exigent i virtuosístic, arriscat, però també assequible i adequat a les capacitats pròpies, perquè si no acaba sent una trampa. Si el repertori és difícil, cal ser capaç de fer-lo sobradament, sense angúnies ni patiments. Però compte, perquè un repertori fàcil resta mèrit a l'actuació. I la sensació és que bona part dels músics que es presenten a concursos no tenen prou clar quins són els seus propis límits, fins on poden arribar i què donen de si. Això també provoca situacions paradoxals: autèntics fenòmens, acrobates i funambulistes que només els falta fer el triple salt, però que no saben el que toquen, i que no han entès res de la música que interpreten (o que tot ho toquen igual). Són víctimes de l'afany d'impressionar, i darrere del virtuosisme i l'espectacularitat no s'hi veu ni sensibilitat ni reflexió sobre l'obra d'art que estan fent viure: art convertit en circ, en "culturisme" musical. Als cantants, això els pot passar factura física: veus privilegiades, quasi superdotades però amb mancances tècniques que la deixen en fals; aguts i *colorature* impressionants i que embadaleixen el públic, però mal col-

locades, amb el consegüent perill per a la veu, instrument fràgil, delicadíssim i insubstituïble com cap altre.

Més incoherències de repertori: presentar-se amb obres contemporànies, absolutament experimentals, complexes i impac-tants (i la qualitat de les quals no discutim), però que no permeten veure les capacitats i virtuts del músic que les interpreta; obres interressantíssimes però decididament inadequades a l'hora de convèncer un jurat de les teves habilitats, en què la interpretació es converteix en una orgia d'efectes sonors, de vegades sorollosos o estridents, que no ajuden gaire (tinc gravada a la memòria la imatge d'un membre del jurat tapant-se les orelles; discretament, això sí) i que –no ens enganyem– comptadíssims jurats saben valorar en la justa mesura: de vegades, ni amb la partitura al davant es pot saber si tot allò que hi ha escrit ha sonat com cal. Sense voler ferir cap sensibilitat, m'atreveiria a dir que certes estètiques musicals contemporànies no són gens adequades com a peces de concurs.

Cal no perdre de vista el punt de crueltat que representa un concurs, en què guanya un i perden molts, en què t'ho jugues tot a una carta, en uns minutets, en què l'èxit depèn d'un jurat que té un paper ben galdós i que sovint el depassa (recordo el comentari visionari d'un mestre experimentat, gat vell i savi, que està convençut que en la majoria dels concursos –especialment els d'alt nivell– hi ha més talent musical sobre l'escenari que entre el jurat). I confio que els joves músics que s'hi presenten (i que possiblement estan en ple desenvolupament de la carrera) saben a què juguen, i quines són les regles del joc; que ho relativitzin, s'ho prenguin amb distància prudencial i no els faci perdre el nord (perquè alguns tenen mal perdre, però a d'altres els fa més mal guanyar). Perquè hi ha tantes variables, casualitats i circumstàncies que poden alterar la valoració que en faci el jurat, que sovint la justícia hi té un paper discret.

I d'altra banda, és innegable (i demostrable) que moltes vegades, i més enllà dels calerons que s'endú el guanyador i de certa fama efímera, guanyar un concurs no serveix per a res. Fem l'exercici de repassar la llista de guanyadors dels últims anys (dècades!) d'alguns concursos de gran prestigi a casa nostra, i comprovarem que molt pocs han aconseguit fer-se un nom preminent en el món professional, i que la immensa majoria segueixen submergits en la mitjanja, o com em deia un col·lega, "*nunca más se supo!*". Això em porta a plantejar l'autèntic enigma: el jurat l'encerta? Serà millor que no hi entrem.

I per acabar, la qüestió que em sembla més perversa i em rosega més, i dita amb tota la crueta: té el mateix mèrit (per posar un exemple) conjuntar un quartet de corda que conjuntar un quartet de saxofons? Quan m'ho van plantejar, no vaig saber què respondre. Ni la resta del jurat tampoc.

La música: **impacte en el cos i en la ment**

PER PERE ARTÍS

Amb aquest títol anunciaven Cosmocaixa i IDIBELL (Institut de Recerca de Bellvitge) un cicle de conferències professades per científics i investigadors eminents d'Europa i Amèrica del Nord. Les exposicions sobre el tema s'han dut a terme des de diferents disciplines: neurociència, antropologia, arqueologia, psicologia, musicologia, filosofia i també des del vessant de l'enginyeria.

Des de tots els aspectes en què s'ha parlat de la música i del seu impacte en els éssers humans s'ha conclòs, bàsicament, que la música té una gran influència en la nostra vida. No és estrany, doncs, que homes de ciència hagin dedicat part del seu temps a estudiar i investigar el perquè i el com la música juga un paper fonamental en el comportament de les diverses facetes dels humans, tant a nivell individual com a nivell col·lectiu.

Dins del cicle de conferències s'han pogut escoltar exposicions magistrals, fruit de recerques i estudis elaborats amb rigor científic. Les comunicacions han abraçat els àmbits de la comunicació que establiria l'home de Neandertal per mitjà de sons musicals, i la relació entre música i llenguatge (hi ha la teoria d'alguns savis que creuen que primer fou la música abans que el llenguatge). Altres jornades s'han

centrat a aprofundir sobre les cançons de bressol innates en totes les cultures i a descriure l'experiència de vivència musical en fer-nos conscients que el nostre cos és un instrument musical perfecte.

El congrés ha posat èmfasi en el fet que, per tal d'organitzar a nivell cognitiu la música, el cervell posa en marxa diferents àrees neuronals, pròpies de l'ésser humà, tot diferenciant-lo dels altres animals. A la vegada, s'han exposat àmpliament els efectes pedagògics per al desenvolupament cognitiu amb la pràctica musical, així com els efectes terapèutics que s'estan duent a terme en diversos hospitals.

No es poden exposar en aquest espai totes les conferències, però sí afirmar que la música és un fenomen social, crea una identificació social, així com vincles entre els grups. La música desperta fortes emocions.... Esperem que a partir d'avui la societat, sobretot la nostra, valori la importància de la música i en sigui conscient i responsable.

Acabo l'article amb l'enunciat de la darrera conferència presentada en forma de taula rodona: On es dirigeix la recerca en música? Els invito a fer cadascú la seva reflexió personal.

TANGENTS

Músics del país: els intèrprets

PER JORDI MALUQUER

Voldria parlar, en primer lloc, de Salvador Brotons. Un director que ha arribat a la maduresa havent realitzat un treball descomunal. Bon instrumentista, va afegir a la seva formació com a director una llarga estada als Estats Units, en què va dirigir l'orquestra de la Universitat de Portland i és titular des del 1991 de l'Orquestra de Vancouver (EUA). Ha estat titular de l'Orquestra Simfònica de Balears en dos períodes i també de l'Orquestra Simfònica del Vallès. Ha liderat l'Orquestra de Joves Intèrprets dels Països Catalans en sessions memorables, principalment en el marc de la Universitat Catalana d'Estiu, tot recuperant repertori de compositors oblidats del país o d'obres inèdites d'altres. L'he vist fer miracles amb conjunts de nivells discrets i aconseguir nivells prou dignes amb formacions molt joves que han treballat intensament durant uns dies. L'encert de nomenar-lo director de la Banda Municipal de Barcelona ha dut aquesta formació a assolir el seu màxim nivell històric i ha provocat, davant l'èxit de públic, que hagi de passar sovint de la Sala de Cambra Oriol Martorell a la Sala Simfònica Pau Casals de L'Auditori. Brotons, a més, és un compositor excel·lent que sap escriure per als conjunts que coneix bé. Una de les seves darreres obres, la *Simfonia núm. 6*, "Concisa", per a banda, és realment notable. Tot plegat ve perquè trobo inexplicable que, en la temporada Simfònica de l'OBC, el que lidera la segona formació resident a L'Auditori no hi tingui una presència anual quan sovint

vénen directors estrangers poc coneguts i alguns hi passen sense pena ni glòria.

El cas es podria fer extensible a altres intèrprets de casa, nascuts o residents al país, i a la majoria de les sèries de concerts que se celebren als nostres principals auditoris i festivals. Venturosament, a més –en aquest sentit– de l'exemplar Festival de Cervera, el Palau ha iniciat enguany una sèrie, ja conclosa, anomenada precisament Intèrprets Catalans per la qual han desfilat el Quixote Quartet, José Menor, Claret Piano Quartet, Miquel Farré i Jordi Savall. A part de possibles repeticions –sovint els intèrprets o conjunts que treballen sempre nous repertoris mereixerien la seva oportunitat anual–, hi ha un gavadal de bons músics que hi podrien optar. Des de la generació dels mestres a la dels que estan en plena maduresa i són molt solvents, fins als més joves que gaudeixen d'una gran suficiència tècnica i bon criteri interpretatiu. Es podria fer una nodrida llista de cadascuna de les franges. Sorpren que joves intèrprets de fora vinguin per aquí convidats i puguin interpretar, amb orquestra, les grans obres del repertori i, en canvi, molts dels nostres que han acreditat capacitat en conjunts forans o més modestos, no en tinguin l'oportunitat. Estimar la música i estimar el país seria el perfil indicat per als programadors.

D'aquí i d'allà

PER JOSEP PASQUAL

El fet d'haver estat en (gairebé) totes les vinyetes de l'auca del món de la cobla i de la sardana dona a Josep M. Pey una perspectiva perimetral que en fa una de les veus més autoritzades del sector. Ballador de colla i d'aplec, instrumentista de tenora en cobla i en grup folk, promotor des de la gestió de l'àmbit públic, dinamitzador des del moviment associatiu, articulista a temps parcial en mitjans especialitzats... Només hi faltaria la vinyeta de la composició, una "imperfecció" de la seva trajectòria que és a temps d'esmenar i que el fa més humà. S'hi pot afegir una serenor analítica que canalitza amb la fredor necessària per prendre decisions davant les situacions que viu un món que l'apassiona fins a l'extenuació i que li permet d'emetre píncoles de coneixença condensada que queden emmarcades en l'imaginari de qui les escolta. Encara que sigui en petit comitè. O fins i tot, de tu a tu. *"Els catalans descobrirem la meravella de la música de cobla quan ens ho vinguin a explicar des de fora."*

La internacionalització de la creativitat en la música de cobla ha tingut diversos vessants. En el concepte "internacional" s'ha d'excloure la Catalunya Nord, perquè és territori natural de la cobla, però justament el gran interès del que es desenvolupa en els entorns de Perpinyà i Ceret ha fet que persones com Claude Henry Joubert s'hi hagin acostat des de la Bretanya per interessar-s'hi. Un pèl més

al nord, la Cobla Amsterdam ha protagonitzat un bon nombre d'iniciatives de tota mena que han afavorit l'interès dels creadors musicals, la més remarcable de les quals és el recorregut geogràfic i temporal "Sardínia" que els va permetre la creació d'obres a partir de compositors grecs, nòrdics, alemanys i italians. L'aposta més decidida i constant ha estat la liderada per Músics per la Cobla a través del Memorial Joaquim Serra, una eina que ha utilitzat tant per difondre el fenomen de la música per a cobla en sectors aliens mitjançant les plomes de la literatura musical autòctona amb més projecció, entre les quals Carles Casas, Joan Albert Amargós o Albert Guinovart, com per convidar-hi compositors forans, com Peter Bacchus, Kevin Kaska i Louis Stewart. La gran majoria d'aquestes propostes han sorgit des de la invitació directa i pensant en l'expressivitat escènica, i recentment n'ha aparegut una de més peculiar, sobretot per la seva nota exòtica, a través de la veu de la vietnamita Diem Huong Tram, que ha presentat la seva primera sardana.

Una particularitat localista, la cobla? Sí, és clar. Però justament això en fa un element exportable d'essència cosmopolita de primera envergadura. Quan ens ho vinguin a dir des de fora, en tindrem la certesa.

Abona't al cicle Cor de Cambra 2013—2014



PALAU
DE LA
MÚSICA
ORFEÓ
CATALÀ

01

**Cor de Cambra
del Palau**

Diumenge, 13.10.13 — 19.00 h



Josep Vila i Casañas,
director

I. H. Schütz: *Madrigals italians*
I. H. Schütz: *Motets religiosos*
D. Xostakóvitx: *Set cançons sobre
poemes revolucionaris del segle XIX*

Preu: 13 euros

02

**Carles Santos i Cor de
Cambra del Palau**

Divendres, 31.01.14 — 21.00 h

Dissabte, 01.02.14 — 21.00 h



Dolors Ricart,
directora convidada

Carles Santos: *Cantúria cantada*
Recopilatori d'obres corals de
Carles Santos i motets de T. L. de
Victoria

Preu: 13 euros

03

**Cor de Cambra
del Palau**

Diumenge, 18.05.14 — 19.00 h

Església de Sant Felip Neri



Miquel Desclot, rapsode
Josep Vila i Casañas, director

Espiritualitat i surrealisme
A. Lobo: *Versa est in luctum*
K. Penderecki: *De profundis*
R. Humet: *Dextera Domini*
W. Rihm: *Tristis est anima mea*
W. Rihm: *Ecce vidimus eum*
A. Pärt: *Da pacem Domine*
F. Poulenc: *Un soir de neige*
F. Poulenc: *Sept chansons*
J. Guinjoan: *Encara és temps de
somiar? Encara* (estrena)

Preu: 13 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: 29 €

Informació:

Taquilles del Palau de la Música
Tel. 902 442 882
taquilles@palaumusica.cat

‘As it was in the beginning’

Música a les esglésies als Estats Units

PER RICARD BORDAS

Un company de feina i musicòleg de Charleston em comentava amb frustració com durant un viatge a Itàlia, un país amb un patrimoni musical religiós de gran riquesa, no va poder en cap moment gaudir de música coral de qualitat en un marc litúrgic. D'altra banda, aquest passat mes de març la «Revista Musical Catalana» publicà un article força interessant de l'Albert Torrens: *Sicut Erat in principio*, amb referència a les noves iniciatives a Catalunya per impulsar la interpretació de misses i motets dins del marc de la litúrgia. Així doncs, vaig creure que seria oportú escriure un article dedicat a com es viu la música religiosa que s'interpreta a les esglésies als Estats Units.

Charleston és coneguda com la Holy City, o Ciutat Sagrada, pel seu nombre d'esglésies. De fet, hi ha una normativa municipal que no permet construir edificis de més de cinc pisos a tot el centre històric per preservar l'*skyline* de la ciutat, que es caracteritza pels nombrosos campanars.

El sud dels Estats Units és també conegut com el Bible Belt, o Cinturó de la Bíblia, pel gran percentatge de ciutadans que es consideren cristians, i per les diverses tradicions en connexió amb la litúrgia. Una de les tradicions és el cor d'església que participa setmanalment en les celebracions religioses dels diumenges.

L'àrea metropolitana de Charleston, amb uns 700.000 habitants, té sis o set cors que s'especialitzen en el repertori de concert. Contrastant-hi, al centre històric de la ciutat hi ha uns 30.000 habitants però una quinzena de cors d'església de totes les denominacions, des de catòlics, presbiterians, anglicans, luterans, baptistes, metodistes i altres denominacions. Aquesta proporció pot donar una idea al lector català de la importància de la música coral en la litúrgia als Estats Units.

Tot just fa deu anys que sóc *choirmaster* o director de cors a l'església presbiteriana First Scots a Charleston. A l'església tenim organista, cor d'adults, quatre cors infantils i juvenil, i grups instrumentals. El cor d'adults canta cada diumenge repertori religiós, des de gregorià, Renaixement fins a música contemporània, arranjaments de cançons tradicionals per a cor amb temes religiosos, o espirituals. Compositors contemporanis com Whitacre, Rutter, Oglio, Parker, i molts d'altres, hi tenen un pes molt específic, perquè les seves obres connecten molt millor amb els creients sense educació musical que no pas els compositors "clàssics". Els compositors veuen en el repertori religiós una gran oportunitat de publicar les seves composicions i, consegüent-

ment, el director de cor té un gran ventall d'opcions on escollir repertori contemporani religiós en anglès o llatí.

Però la música per si mateixa no és el més important per mantenir viva aquesta tradició, sinó la gent, els creients. La gran majoria de cors d'església als Estats Units estan formats per feligresos amb més o menys educació musical que volen formar part del cor per enriquir les celebracions religioses. Alguns cors més privilegiats tenen un quartet o octet professional que ajuda la resta de cantaires, i el cor professional és una excepció que es troba tan sols a les grans ciutats com Nova York o Boston.

Tot i això, els programes de música a les esglésies tenen uns costos significatius. Les grans parròquies disposen almenys d'un organista/director de música amb salari fix, músics a temps parcial que dirigeixen cors infantils o grups instrumentals, quartet de cantants professional, instrumentistes contractats per a les celebracions litúrgiques més importants, i tenen grans despeses de partitures. Un pressupost anual de 100.000 dòlars per a un programa de música en una parròquia de classe mitjana amb 2.000 feligresos és ben normal. Se'm fa ben difícil imaginar quantitats similars per a música a les esglésies catalanes. El pressupost de moltes parròquies americanes es recapta amb els donatius directes i desgravables dels feligresos, que en molts casos aporten un percentatge del seu salari de fins a un 10%, conegut com el *tithe* o delme. Tanmateix, les esglésies americanes tenen un estatus fiscal privilegiat i no paguen cap mena d'impost, tant si recaptin deu mil dòlars com si és un milió.

L'article *Sicut Erat in principio* parlava de la formació del grup Barcelona Ars Nova amb dotze solistes. Aquesta formació vocal és interessant des de la perspectiva de la interpretació de qualitat del repertori litúrgic, però penso que finalment seran els creients qui hauran de prendre la responsabilitat artística i financera de retrobar la música litúrgica coral a les esglésies al nostre país. Si la gent hi participa, hi haurà algun pressupost i hi haurà cors, i si hi ha cors d'església, els compositors catalans tindran raons artístiques i econòmiques per escriure repertori sacre que enriquirà el nostre patrimoni per a les generacions futures de cantaires.

Sense necessitat de gaudir del King's College cada diumenge, i com diria La Trinca, "*amb permís dels capellans*", Catalunya podria crear una tradició coral a les parròquies, on es podria escoltar un Kyrie, un salm, un poema religiós o un Al·leluia.

Celebracions operístiques al Festival de Peralada

PER MERCEDES CONDE PONS

Un any més el Festival Castell de Peralada posa l'accent sobre la lírica, aquest cop per sumar-se a les celebracions del bicentenari del naixement de dos compositors operístics cabdals: l'italià Giuseppe Verdi i l'alemany Richard Wagner.

El Festival s'inaugura el dissabte 13 de juliol amb un nou *Requiem* de Verdi –es va poder sentir quatre edicions enrere– amb l'orquestra i el cor del Gran Teatre del Liceu i la direcció del seu titular, Josep Pons. Entre els solistes, veus destacades com la de Luciana D'Intino, Michele Pertusi o la d'Eva-Maria Westbroek –cantant assídua a Bayreuth actualment–, que serà també protagonista d'un "Concert Wagner" el dia 2 d'agost, al costat de solistes i orquestra del Teatre Mariinski de Sant Petersburg sota la direcció del seu titular, Valeri Gergiev, que fa 23 anys que no acudeix al festival d'estiu, on l'últim cop va dirigir *Otello* de Verdi amb Plácido Domingo com a protagonista.

No seran les úniques aparicions d'aquests compositors, perquè el 19 de juliol, Angela Meade –esplèndida Leonora d'*Il trovatore* de Verdi l'edició passada– torna en recital a l'església del Carme amb obres de Verdi i Bellini, entre d'altres, acompanyada al piano per Danielle Orlando. Possiblement, Verdi també formarà part del repertori del recital líric que oferirà Piotr Beczala –preuat tenor líric en l'escena internacional que es presentà a Barcelona com a Faust la temporada passada– a l'església del Carme el dilluns 5 d'agost.

En escena, tres títols operístics de característiques ben diferents. La joia de la corona serà probablement la *Norma* de Bellini que interpretarà la soprano Sondra Radvanovsky –solista indiscutible al Metropolitan Opera House de Nova York i molt aplaudida com a Aida al Liceu–, al costat d'Ekaterina Gubanova com a Adalgisa i amb el sorprenent Pollione de

Josep Bros, que debuta en el paper. Carlo Colombara serà Oroveso en una òpera que comptarà amb la col·laboració del Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana i l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya sota la direcció de Carlo Montanaro. *Norma* es presenta a l'Auditori Parc del Castell amb la producció de l'Òpera d'Oviedo i direcció escènica de Susana Gómez.

Richard Wagner torna a ser protagonista amb l'estrena a l'Estat espanyol de la segona òpera del seu catàleg, la primerenca *Das Liebesverbot* (La prohibició d'estimar), que s'oferirà en dues sessions a l'església del Carme en una producció del Festival de Peralada amb direcció escènica de Georgios Kapoglou i direcció musical de Fausto Nardi. La versió que s'oferirà és una versió musical reduïda de Frank Böhme, provinent del Festival de Bayreuth, i s'interpretarà amb l'Ensemble de l'Orquestra de Cadaqués, el Cor de Cambra del Palau de la Música i un conjunt de solistes catalans entre els quals cal destacar David Alegret, Enric Martínez-Castignani i Àlex Sanmartí, entre d'altres. (A la pàgina 15 trobaran un article ampliat sobre aquesta òpera.)

La tercera òpera que completa el cartell líric és una estrena absoluta del compositor català Alberto García Demestres: *WOW!*

El cicle Parallels inclou diverses propostes musicals, entre les quals cal destacar el recital protagonitzat pel tenor català David Alegret, al voltant de l'obra de Benjamin Britten, amb motiu del centena-

ri del seu naixement. El recital tindrà lloc el dijous 15 d'agost a l'església del Carme i serà acompanyat al piano per Iain Burnside i a la guitarra per Àlex Garrobé. El programa inclou obres tan atractives com les *Songs from the Chinese*, *Three songs of John Dowland* i els *Seven Sonnets of Michelangelo*.

L'àmbit de dansa presenta els Ballets de Montecarlo amb un espectacle de Jean-Christophe Maillot titulat *Lac*, que es basa en el *Llac dels cignes* de Txaiikovski, i una gala de grans estrelles de les companyies de dansa clàssica del Bolxoi, Mariinski, Eifmann i Mikhaïlovski, amb Àngel Corella com a convidat especial.

L'àmbit del jazz, flamenc i/o pop, l'ocupen Miguel Bosé, Jamie Cullum, Alejandro Sanz, Gloria Gaynor, Paco de Lucía i La Locomotora Negra i Andrea Motis & Joan Chamorro Group.

Altres espectacles que cal tenir en compte són el recital de la guanyadora del Concurs Francesc Viñas 2013, Katerina Tretiakova, acompanyada pel pianista Ricardo Estrada, a l'església del Carme, amb entrada lliure el dissabte 17 d'agost; el concert del grup de pop català Manel, i l'espectacle familiar de Comediants ideat per commemorar el bicentenari de Verdi i Wagner. Tres espectacles que serviran per celebrar la tradicional festa de la música de la vila de Peralada.

A més, com ja comença a ser habitual, el Festival presenta diverses exposicions, entre les quals destaquen la de fotografies d'Eddy Kelele sobre el Festival de Peralada

Norma de Bellini serà una de les fites importants d'aquesta edició del Festival de Peralada. La soprano Sonda Radvanovsky en serà la protagonista

Pavel Antonov

2012 –encàrrec exprés del Festival per confeir un llibre il·lustrat–; l'homenatge visual a Dalí i Wagner organitzat conjuntament pel Festival i la Fundació Gala-Salvador Dalí; les "Visions sobre la valquíria", recull dels quadres de diversos artistes que, per encàrrec del seu col·leccionista, Manel Bertran, s'han inspirat en diverses escenes de l'òpera de Wagner *La valquíria*, i, en darrer lloc, l'exposició "Viatges i viatgers. De Colom als comtes de Peralada", que es podrà visitar a la Biblioteca del Castell de Peralada. ♦

Alberto García Demestres estrena 'WOW!' al Festival de Peralada

El compositor barceloní Alberto García Demestres també està d'aniversari. Celebra l'estrena número 100 del seu catàleg. Es tracta de la seva darrera òpera, la primera americana, com li agrada dir, ja que per fer-la s'ha inspirat en el mític poeta nord-americà Walt Whitman, al qual el compositor admira des de l'adolescència.

La gènesi de *WOW!* la situa García Demestres durant la seva estada a la residència d'artistes de Yaddo (Saratoga Springs, Nova York) el passat estiu del 2012. Havent decidit rellegir *Leaves of Grass* (Fulles de gespa), considerada l'obra mestra de Walt Whitman, publicada el 1855, el compositor va trobar una primera edició del llibre a la biblioteca de la residència de Yaddo. "Un senyal", com diu ell, que el va iniciar en la gestació de l'òpera que el proper 14 d'agost s'estrena a Peralada.

Posteriorment, s'afegí a l'òpera el personatge d'Oscar Wilde, en descobrir en la lectura de la seva correspondència que es van trobar dues vegades al llarg de la seva vida. Dos personatges als quals s'afegeix la figura de la dona, atemporal, que pivota com a lligam entre tots dos, sense un tipus de filiació específica.

WOW! gira entorn de la temàtica de la vida i la mort, del viatge de l'ànima al seu regne, de la immortalitat. Una òpera amb què Demestres espera tocar emocionalment l'espectador, en la línia del que l'any passat va dir en l'entrevista concedida a l'RMC, en què apel·lava al paper que els teatres han de tenir en el futur, com a espais de connexió entre les persones, a nivell espiritual, més que no pas social.

WOW!, una producció 100% costejada pel Festival Castell de Peralada, al qual el compositor està "infinitament agraït", es representarà al claustre del Carme el dimecres 14 d'agost, "un lloc molt adient, per les connotacions de reflexió i silenci a què convida l'espai". Alberto García Demestres és autor de la música i

el llibret, i compta amb la col·laboració estreta del músic, actor i director teatral Xavier Albertí, que n'assumirà la direcció escènica i es farà càrrec també de l'escenografia i la il·luminació. L'obra tindrà la participació, a nivell musical, dels cantants Joan Martín-Royo (Whitman), Antoni Comas (Wilde) i Elisenda Pujals (Woman), i quatre instrumentistes: el pianista Andreu Gallén, el clarinetista José M. Martínez, el violoncel·lista Manuel Martínez i el percussionista Feliu Ribera, tot i que "tots hauran de tocar bols tibetans".



Joan Martín-Royo caracteritzat com a Walt Whitman, al costat d'Alberto García Demestres



David Alegret

“ROSSINI ÉS COM UNA CLASSE DE CANT”

PER ANA MARÍA DÁVILA

Des del seu imponent 1,92 metres d'alçada, el tenor David Alegret (Barcelona, 1972) aconsegueix mirar molt lluny en el panorama líric. En menys d'una dècada, des del seu debut operístic el 2004, la trajectòria d'aquest tenor barceloní no ha deixat de consolidar-se. Veu rossiniana per excel·lència, el passat mes de maig va tornar al Gran Teatre del Liceu amb *Il turco in Italia* i ara, a l'agost, afronta una doble cita a Peralada: un recital Britten i el paper de Lucio en l'òpera *Das Liebesverbot*, el juvenil Wagner que el festival empordanès ofereix com a primícia espanyola aquest estiu.

A vostè no li agrada definir-se com a cantant d'òpera. Prefereix dir-se “cantant clàssic”.

Sí, ja sé que és un concepte poc usual, però crec que em representa millor. Jo necessito combinar l'òpera amb l'oratori i el lied. No em podria passar un any sencer fent només òpera; amb tres o quatre produccions en tinc més que suficient.

Deu ser perquè va viure el món coral des de ben petit.

Efectivament. La meva mare era professora de música i una persona molt propera a aquest món i per això, quan jo tenia cinc o sis anys, vaig començar a cantar a la Coral Sant Jordi. Als 18 anys, però, vaig començar la carrera de medicina, que és la professió del meu pare, i per no desvincular-me del tot del món de la música em vaig apuntar al Cor Jove primer i després a l'Orfeó Català, fins que vaig fer les proves d'ingrés al Cor de Cambra i em van agafar.

Va ser llavors quan el món va perdre un pediatre i va guanyar un cantant?

No, no; jo cantava al Cor de Cambra i a l'Orfeó però continuava estudiant medicina. Aquest pas va venir després, quan una companya, la Núria Rial, em va parlar d'un professor seu a Basilea que, segons ella, m'encantaria. I un dia, aquest senyor, que era Kurt Widmer, va venir a fer unes classes a Barcelona. Ens vam conèixer i

em va proposar que anés cap a Basilea, i oferint-me el seu suport per optar a una beca. I va ser en aquell moment quan vaig decidir deixar la medicina i començar a estudiar seriosament música. Llavors ja tenia 27 anys.

Li devia donar un bon disgust al seu pare...

Miri, m'agrada que em faci el comentari, perquè sempre que puc procuro dir que sense el suport anímic, crític i econòmic dels meus pares jo no hauria arribat on sóc. Conviure amb un cantant no és gens fàcil per a les persones que són al teu costat, i sense el suport dels meus pares, com dic, jo no seria aquí. De totes maneres, com que només em falten un any o dos per acabar medicina, de tant en tant em plantejo la possibilitat d'acabar la carrera. No estaria malament.

Tornant als seus inicis, creu que el fet d'un debut una mica tardà es va transformar en un plus afegit per a vostè?

No sé si un plus, però sí puc dir que em va donar una mica més de maduresa mental i vocal. De totes maneres, jo tampoc no vaig començar directament amb l'òpera, sinó amb l'oratori i el lied, fet que em va ensenyar molt en qüestions de musicalitat, d'expressió, d'estil. I el pas a l'òpera va venir després, a través de la *coloratura*, que jo ja venia fent molt en el meu repertori. Algú em va suggerir que provés amb Rossini, i així, vaig arribar-hi quan ja

tenia 31 anys. Però això va estar bé, perquè em va allunyar del perill que representa fer massa d'hora un repertori de l'exigència vocal d'aquest. La gent pensa que el millor per a un tenor jove és fer Rossini, i això no és cert. Rossini és molt delicat: t'exigeix molt, requereix un entrenament diari, però alhora també t'ensenyava molt. És com una classe de cant.

La seva experiència a l'Òpera de Viena va ser també molt important?

Naturalment. El fet de guanyar el Karajan Stipedium, que no reportava una recompensa en diners, sinó un contracte d'un any a l'Òpera de Viena per fer petits rols i cover del teu repertori, em va enfortir molt. Treballar amb Muti, Harnoncourt i la Filharmònica de Viena va ser increïble.

I va tenir la sort de substituir Juan Diego Flórez.

Això va ser un parell d'anys després d'acabar-se el meu contracte. El telèfon va sonar a les 10 del matí i a les set de la tarda jo estava cantant a l'Òpera de Viena amb Agnes Baltsa. Naturalment, va ser una gran oportunitat, però més que per a la meva carrera, va ser una oportunitat per a mi mateix, per demostrar-me que em podia enfrontar a una situació extrema i sortir-me'n.

El Wagner que farà aquest estiu a Peralada també serà una situació extrema?

Ha, ha, ha... No, en absolut. D'entrada, perquè no és el Wagner que coneixem; és un Wagner atípic, primerenc, que té coses mozartianes fins i tot. Em vaig mirar molt la partitura abans d'acceptar la proposta i, dels dos papers de tenor que té l'obra, vaig optar pel més líric. L'altre requeria un tenor de caràcter, amb una tessitura més greu. El meu, en canvi, té una mica menys de protagonisme potser, però és més adient per a la meua veu. A més, la versió que es fa és molt interessant, amb l'escenari al mig de la sala, perquè s'ha volgut recrear un entorn una mica shakespearà. I hi haurà sorpreses. Potser serà una versió que no agradi als més puristes, però s'ha de veure.

També farà un recital Britten a Peralada.

Sí, aquest és un projecte anterior al Wagner i haig de dir que l'he preparat amb molta cura i estimació, perquè és un caramellet. Fer un monogràfic Britten pot ser difícil i per això he treballat molt en la confecció del programa, perquè no resulti pesat. Hi haurà una primera part amb guitarra i la segona amb piano.

Tot i la seva incursió wagneriana, Rossini continuarà sent l'eix del seu repertori els propers anys?

Sí, la meua previsió és que Rossini continuï sent el pal de palla, però també vull fer altres coses. Cert repertori de Mozart, per exemple. M'agradaria molt fer el Don Ottavio de *Don Giovanni* i *Così fan tutte*, que només l'he fet en versió de concert. També tinc la previsió de fer Bellinis i Donizettis, però els més lleugers, *Don Pasquale*, *La fille du régiment*, *La sonnambula*; *Puritani*, en canvi, encara no.

També continuarà prestant atenció al Barroc?

També, encara que potser no a tot el Barroc... El 2015 tinc una versió de concert de *Semele* de Händel, un compositor que ara començaré a tocar bastant. I naturalment continuo amb Bach. Ara estic preparant el rol d'Evangelista, un paper al qual tinc molt de respecte i vull treballar bé abans de fer-lo.

I segles XX, XXI?

David Alegret amb Nino Machaidze a *Il turco in Italia* al Liceu la temporada passada



M'agradaria molt, també, i jo crec que vindrà. Ja he fet Toldrà, Britten, i tinc molt d'interès a participar en òperes de compositors actuals. Estaria encantat de col·laborar en una òpera moderna, sobretot si s'escriu sabent qui és el cantant. Trobo que això pot ser una experiència molt interessant.

Abans, però, ha dit que amb tres o quatre òperes a l'any en té prou. Potser no es troba a gust amb la component escènica?

No, no és això. L'òpera és un espectacle global i els cantants hem de ser capaços d'explorar fins al límit les nostres possibilitats i ser molt oberts. En el meu cas, tot el que sé del treball escènic ho he après mitjançant l'experiència. El fet de ser molt alt no és fàcil, però he tingut la sort de coincidir amb directors d'escena que han volgut treballar molt amb mi aquest aspecte, i jo sempre tinc ganes d'aprendre.

Creu, per tant, que en un cantant d'òpera compta tant la part escènica com la musical?

Tot compta. El problema de l'òpera, però, és córrer el risc de convertir-la en un circ. Surts allà i sembla que no tinguis

dret a equivocar-te, que no pots cometre cap error. I això no és així. S'ha de valorar el treball dels cantants globalment. No pot ser que a un cantant que ha fet una funció extraordinària, després se'l jutgi només perquè ha comès un petit error.

Parli'm del seu futur. L'any que ve farà dos Rossinis nous i també cantarà *L'Atlàntida* al Liceu.

És cert. La tardor del 2014 cantaré *Guillaume Tell* i *Mosè in Egitto* en el que serà el meu debut a la Welsh National Opera. En el *Guillaume Tell*, però, no faig el personatge principal, que encara trobo una mica heavy per a mi, sinó el d'un pescador que a l'inici de l'òpera fa una ària molt lírica, que va molt bé a la meua veu. En el *Mosè* sí que faig el tenor principal, però aquest és un paper més lleuger. Quant a *L'Atlàntida*, encara que tampoc no és un personatge principal, m'il·lusiona molt perquè és una obra que m'agrada i perquè treballaré per primera vegada amb el mestre Pons.

I, naturalment, per tornar al Liceu.

Té projectes fins al 2015. Això vol dir que no està notant la crisi?

Tothom, en major o menor mesura, està notant la crisi, perquè les agendes ja no estan tan plenes com abans. El que passa és que els cantants que tenim contactes fora encara les mantenim una mica, però tot ha baixat. De totes maneres, jo sóc optimista i penso que la cultura és una necessitat bàsica de l'ésser humà que s'ha de mantenir. I per això cal que tothom faci un esforç: els artistes, els teatres, les institucions...

Què diria als joves que intenten obrir-se camí en un moment tan complicat com aquest?

Els joves necessiten guanyar experiència i la situació actual t'ensenya que t'has de moure tu, que t'has d'activar. Potser mil vegades et diran que no, però també és possible que se t'obrin altres vies. El més important és que aquesta situació no et deixi assegut a casa. I no rendir-te. Ja sé que no és fàcil, però és el que cal fer. ♦



Wagner, Shakespeare i Marx (els germans)

L'estrena a Peralada de l'òpera primerenca *Das Liebesverbot* permetrà conèixer l'origen d'algunes dèries del compositor

PER ROSA MASSAGUÉ

L'estrena de *Das Liebesverbot* (La prohibició d'estimar), la segona òpera escrita per un jove Richard Wagner i la primera que va representar, podia haver inspirat la pel·lícula dels germans Marx *Una nit a l'òpera*, i no perquè el compositor la qualificués de *grosse komische Oper* (gran òpera còmica). Tots els accidents que es poden desfermar dalt d'un escenari operístic es van concentrar en l'estrena, el 29 de març de 1836 i en la que havia de ser segona representació al teatre de la ciutat saxona de Magdeburg, on Wagner feia dos anys que dirigia.

Era Setmana Santa i es va canviar el títol de l'òpera pel de *Die Novize von Palermo* (La novícia de Palerm). Els intèrprets havien tingut només deu dies per assajar. Escassejaven les partitures (no hi havia diners per pagar l'impressor). Els cantants no se sabien el paper. Un d'ells, un tenor, omplia els buits de memòria amb referències a *Fra Diavolo* i *Zampa*. L'orquestra es dedicava a "efusions inexplicables, a vegades amb un soroll exagerat", i la història fou "un misteri total per al públic", en paraules del director, que era el mateix compositor.

La segona representació, en la qual Wagner havia dipositat grans esperances per treure'n algun benefici, encara va anar pitjor. De fet, no va arribar ni a anar. Quinze minuts abans de pujar el teló, el públic es reduïa a tres persones, una de les quals era una senyora a qui Wagner devia diners. De cop i volta dalt de l'escenari el marit gelós de la *prima donna* i el segon tenor es van esbatussar de valent. En veure la sang que regalimava per la cara del cantant, la resta de la companyia es va sentir obligada a prendre partit per l'un o l'altre dels litigants i l'escenari es convertí en un camp de batalla. El teló no arribà a aixecar-se.

L'única font que explica els esdeveniments tragicòmics d'aquella accidentada estrena és el mateix compositor. Ho fa a les seves memòries, *Mein Leben* (La meua vida), escrites 30 anys després. El pas del temps i la fantasia del músic fan pensar que la relació dels fets no sigui del tot exacte, però segurament és força aproximada.

El que sí és cert és que *Das Liebesverbot* no es tornà a representar en vida de l'autor i que de llavors ençà són comptadíssimes les vegades que aquesta òpera primerenca s'ha ofert al públic. I és una llàstima perquè, considerant que el fracàs va ser per causes alienes a l'obra, aquesta segona òpera ja permet identificar alguns dels temes i preocupacions que després esdevingueren presents en tota l'obra wagneriana posterior.

D'entrada, Shakespeare. No és casual que aquesta composició de joventut es basi en la comèdia *Measure for Measure* (Mesura per mesura) del dramaturg anglès. Per a Wagner, Shakespeare era un geni, el més gran que havia existit mai. Com escrigué anys més tard en la segona part d'*Oper und Drama* (Òpera i drama),

veia en el d'Stratford el precursor de la tragèdia del futur, la tragèdia que d'altra banda ell s'encarregà de donar al món. Wagner reconeixia en els personatges de Shakespeare el dret a la personalitat lliure i considerava que, en haver superat la necessitat del cor, ultrapassava fins i tot la tragèdia grega.

Tot i la devoció pel bard anglès, *Das Liebesverbot* és una adaptació molt lliure de l'obra de teatre. Per començar, Wagner trasllada l'acció de Viena a Palerm, però el que roman és la crítica al puritanisme, a l'ordre establert i a la hipocresia social, temes que retrobem anys després en clau de drama en òperes com *Tannhäuser*, *Die Walküre* i *Tristan und Isolde*. Sensualitat i hedonisme, doncs, des de bon començament.

L'argument explica la prohibició de tota mena de jocs amorosos imposada per un governador "xaruc" en temps de carnestoltes, el qual, però, és enxampat contravenint la norma que havia infligit a una població delerosa d'esbarjo amatori en uns dies tan assenyalats del calendari lúdic. Naturalment, guanyen el poble i la llibertat, i l'òpera acaba amb un gran carnaval que anticipa el desori de la nit de Sant Joan de *Die Meistersinger von Nürnberg* (Els mestres cantaires de Nuremberg).

Tothom té pare i mare. Fins i tot un geni com Wagner. En la seva primera òpera, *Die Feen* (Les fades), el compositor s'emmirallava en Weber. En *Das Liebesverbot* canvia registre i mira cap al sud, on, de fet, no deixà mai de mirar fins a morir-hi. Ara pren per model l'òpera italiana. Hi trobem el que els guardians de l'ortodòxia wagneriana qualificarien de banalitats rossinianes i bellinianes. Però també hi ha una mica d'òpera francesa, d'Auber més que de Meyerbeer. I de Weber, i fins i tot unes gotes de Beethoven. Tot plegat, una òpera alegre i vitalista.

Das Liebesverbot també és precursora de les enormes exigències vocals que Wagner havia d'imposar als cantants, en aquest cas concret a la protagonista, i també comença a fer un tímid ús dels leitmotiv.

Quan Wagner ja gaudia de la protecció del rei Lluís II, li regalà la partitura acompanyada d'un poema en el qual es disculpava per aquell "pecat de joventut". Un wagner italià (o francès com *Rienzi*) no podia formar part del cànon de Bayreuth segons la sentinella del llegat del mestre, la vídua Cosima. I així ens han estat escamotejades obres que ajuden a comprendre el compositor en tota la seva amplitud. Si Wagner va arribar a crear l'acord de Tristany i a trencar motlles és perquè havia fet un procés evolutiu començat vint anys abans amb obres com *Das Liebesverbot*. Per això val la pena recuperar-la. I per passar una bona estona amb un Wagner desconegut en el qual, però, hi ha molts sons que ens resultaran familiars. ♦

► Ibercamera celebra 30 anys amb grans músics i creant dues formacions per a l'ocasió



Serguei Khatxatrian

Marco Borggieve



Fabio Biondi

Ana de Labra



Adam Fischer

El cicle de concerts Ibercamera, lligat a la promotora privada de concerts clàssics liderada des de l'inici per Josep Maria Prat i que va prendre el relleu del cicle Pro Música el 1984, celebra aquesta temporada 2013-14 el seu trentè aniversari.

Amb un total d'onze concerts –cinc a L'Auditori i sis al Palau de la Música de Barcelona–, Ibercamera continua “fidel a la seva màxima de programació: la lògica del repertori”, i per això inclou obres “clàssiques” com la *Cinquena* de Mahler, la *Novena* de Beethoven, la *Quarta* de Brahms o la *Desena* de Xostakóvitx. Aquesta màxima i la fidelització d'una sèrie de grans intèrprets internacionals als escenaris catalans –gràcies a la promotora i també agència Camera–, són els secrets del “miracle”, en paraules de Prat, de la seva supervivència al llarg d'aquests 30 anys amb independència artística de qualsevol institució o sala de concerts.

Són artistes com Valeri Gergiev, Maria João Pires o Pinchas Zukerman, que enguany tornen a ser presents en la programació d'Ibercamera, al costat d'altres joves talents descoberts els darrers anys per la promotora, com Aleksei Volodin o Serguei Khatxatrian, que tornen també al cicle. Casos als quals potser caldrà afegir el d'un nou talent, aquest cop català, a qui els responsables d'Ibercamera volen donar suport i l'oportunitat, avalats pel mateix Valeri Gergiev, que després d'escollir-lo –es tracta del pianista català Ignasi Cambra, que estudia a Bloomington (Indiana) amb Aleksandr Toradze– va oferir-li un concert a Sant Petersburg i ara el seu debut a Barcelona gràcies a Ibercamera, que tindrà lloc el proper 11 de febrer de 2014 a l'Auditori de Barcelona.

La principal novetat del cicle és la creació de dues formacions per a l'ocasió: l'Orquestra Da Camera i el Cor Ibercamera, que debutaran en dos dels concerts clau de la temporada, el primer del cicle i el concert d'aniversari. L'Orquestra Da Camera és una formació fonamentalment de corda integrada per una vintena

de músics del país –o residents– que actualment estan duent una carrera internacional formant part d'orquestrats de renom, com la Mahler Chamber Orchestra i l'Orquestra de Lucerna o grups de cambra reconeguts com el Quartet Casals o el Quartet Quiroga. Aquesta orquestra –que vol demostrar l'alt nivell obtingut els darrers anys al país pel que fa a formació i talent dels seus músics– inaugurarà el cicle amb un programa d'obres de Bach, Mozart i Schönberg. Al seu torn, el cor Ibercamera comptarà amb Mireia Barrera com a directora, i estarà format per veus de diferents cors catalans, com el Cor Madrigal o la Polifònica de Puig-reig, seleccionades per la directora per interpretar la *Novena Simfonia* de Beethoven, que donarà forma al programa del concert commemoratiu del 30è aniversari. Aquest concert, el 28 de gener, oferirà el debut al cicle de la Danish National Symphony Orchestra, sota la direcció d'un altre habitual d'Ibercamera: Rafael Frühbeck de Burgos.

Tornaran al cicle la Simfònica de Viena amb Adam Fischer a la batuta –amb un programa completament vienès– i Maria João Pires; l'Orquestra Simfònica del Teatre Mariinski amb Valeri Gergiev; l'Orquestra Filharmònica Nacional d'Hongria i Zoltán Kocsis; la Royal Philharmonic Orchestra i Pinchas Zukerman, en la seva doble faceta de director i violinista; i l'Orquestra Simfònica Txaikovski amb Vladimir Fedosseiev i Iuliana Avdeieva (piano). A això cal afegir el debut al cicle de l'orquestra barroca Europa Galante i el seu líder Fabio Biondi, i el retorn de Paul Lewis i Aleksei Volodin amb dos recitals pianístics, mentre que Serguei Khatxatrian hi actuarà amb la seva germana Lusine Khatxatrian amb les *Tres Sonates per a violí i piano* de Brahms.

Pel que fa a l'oferta de música de cambra, enguany Ibercamera col·labora amb L'Auditori en un cicle de quatre concerts a la Sala de Cambra de L'Auditori protagonitzats pel Quartet Casals, el Quartet Modigliani, el Trio Kandinsky, així com el conjunt liderat per la violinista Janine Jansen.

Són Notícia



FESTIVAL CASTELL PERALADA

JULIOL - AGOST 2013

WWW.FESTIVALPERALADA.COM

CONCERT INAUGURAL

DISSABTE 13 DE JULIOL - 22H

AUDITORI PARC DEL CASTELL

IN MEMORIAM SALVADOR ESPRIU - BICENTENARI VERDI

RÈQUIEM DE VERDI - LICEU



Club i Platea Central 150€ - Platea 120€
B 95€ - C 45€

ESTRENA A ESPANYA

DISSABTE 3 I DIUMENGE 4 D'AGOST - 22H

ESGLÉSIA DEL CARME

MEMORIAL LUIS POLANCO

BICENTENARI WAGNER

DAS LIEBESVERBOT DE WAGNER

LA PROHIBICIÓ D'ESTIMAR

Preu: 65€

ESTRENO ABSOLUTO

DIMECRES 14 D'AGOST - 22H

CLAUSTRE DEL CARME

WOW! DE GARCÍA DEMESTRES



Preu: 50€

ESTRENA A ESPANYA

DIVENDRES 26 I DISSABTE 27 DE JULIOL - 22H

AUDITORI PARC DEL CASTELL

SOTA LA PRESIDÈNCIA DE
S.A.R LA PRINCESA D'HANNOVER

LES BALLETS DE MONTE-CARLO

JEAN-CHRISTOPHE MAILLOT

LAC - EL LLAC DEL CIGNES

Club i Platea Central 120€ - Platea 95€ - B 70€ - C 35€

DIVENDRES 19 DE JULIOL - 21H

ESGLÉSIA DEL CARME

ANGELA MEADE

RECITAL LÍRIC

A 50€ - B 30€

DILLUNS 5 D'AGOST - 21H

ESGLÉSIA DEL CARME

PIOTR BECZALA

A 50€ - B 30€

DIJOUS 15 D'AGOSTO - 21H

ESGLÉSIA DEL CARME

CENTENARI BRITTEN

DAVID ALEGRET CANTA BRITTEN

A 40€ - B 20€

DIVENDRES 16 D'AGOST - 22H

AUDITORI PARC DEL CASTELL

GALA GRANS ESTRELLES

DEL BOLSHOI, MARIINSKI,
EIFMANN I MIKHAILOVSKI

ANASTASIA Y DENIS MATVIENKO ENTRE D'ALTRES

ÀNGEL CORELLA, CONVIDAT ESPECIAL

Club i Platea Central 120€ - Platea 95€ - B 70€ - C 35€

DIVENDRES 2 D'AGOST - 22H

AUDITORI PARC DEL CASTELL

BICENTENARI WAGNER

CONCERT WAGNER

MARIINSKI

VALERY GERGIEV I

EVA-MARIA WESTBROEK

Club i Platea Central 150€ - Platea 120€ - B 95€ - C 45€

DIMARTS 6 D'AGOST - 22H

AUDITORI PARC DEL CASTELL

NORMA DE BELLINI

Club i Platea Central 160€ - Platea 130€ - B 100€ - C 50€

Presentat per:
CASINOS
GRUP PERALADA

VENDA D'ENTRADES:

WWW.FESTIVALPERALADA.COM

L'Organització del Festival podrà alterar, si les circumstàncies ho reclamen, les dates, la programació, els horaris o els intèrprets anunciats en aquest programa i es reserva el dret d'admissió.

VENDA D'ENTRADES
ticketmaster®
ticketmaster.es
902 15 00 25
Caixers de "la Caixa"

CASTELL DE PERALADA
+34 972 53 82 92

➤ Schubertiada a Vilabertran 2013, nova imatge

El festival dedicat a la música de cambra, i molt especialment a l'època romàntica, enfoca l'edició número 31 amb nova imatge i un cartell de gran categoria amb noms habituals com Matthias Goerne o el Quartet Casals.

Malgrat que corrin temps difícils i la Schubertiada a Vilabertran, impulsada per Joventuts Musicals de Figueres, no s'escapi de les estreïtes econòmiques, el festival d'estiu de l'Empordà dedicat a la música de cambra i molt especialment a la música de Franz Schubert (Viena, 1797-1828) manté l'elevada categoria de les seves propostes musicals i presenta un cartell amb 12 concerts que tindran lloc entre el divendres 16 d'agost i el dissabte 7 de setembre, amb dos concerts de debut, el dels talents emergents catalans Pau Codina (violoncel) i el Quartet Gerhard (Premi Primer Palau 2012), dues propostes musicals amb Matthias Goerne, un concert del Quartet Casals, les veus de Michelle Breedt, Mojca Erdmann i Sylvia Schwartz, i un concert de la Camerata 432 amb Antoni Ros Marbà, entre altres propostes.

El festival començarà el 16 d'agost amb l'actuació del Quartet Apollon Musagète amb un programa que inclou obres d'Stravinsky, Prokófiev i Xostakóvitx. La presència de compositors com aquests dos últims d'una manera habitual en la programació de la Schubertiada és indicativa de la progressiva ampliació de repertori d'aquesta cita estival i de la normalització en el canón "clàssic" de l'obra d'aquests compositors.

La soprano Sylvia Schwartz, lligada a la Schubertiada des dels seus inicis professionals, torna a la canònica de Vilabertran acompanyada del prestigiós pianista Wolfram Rieger amb un programa que inclou *lieder* de Schubert i un programa amb música espanyola: Granados, Turina i Guridi. Mojca Erdmann oferirà en el seu recital amb el pianista Gerold Huber, els *Liederkreis*, op. 39 de Schumann i la cançó de Schubert amb obligat de clarinet *Der Hirt auf dem Felsen*, D. 965, amb l'acompanyament de la ja coneguda pel públic de Vilabertran clarinetista Ona Cardona. El recital es completa amb els *Lieder de Mignon* (del *Wilhelm Meister* de Goethe) de Schubert i una selecció de *lieder* d'Strauss.

El Quartet Casals, que la temporada anterior va protagonitzar una memorable integral dels quartets de corda de Franz Schubert, completarà la gran obra cambrística del vienès amb la programació del seu *Quintet per a cordes en Do major*, D. 956 amb la col·laboració del violoncellista Eckart Runger. El programa inclourà el *Quartet en Sol major* de Mozart i el *Quartet núm. 11 en Fa menor* de Xostakóvitx.

Els concerts de debut recauen enguany en el violoncellista barceloní Pau Codina, el qual, al costat del pianista Jean-Paul Pruna, oferirà la *Sonata en La menor per a arpeggione i piano*, D. 821 de Schubert i



Sylvia Schwartz

Enrico Nawrath



Pau Codina

la *Sonata núm. 1 en Mi menor* de Brahms, mentre que el Quartet Gerhard interpretarà el *Quartet núm. 10 en Mi bemoll major* de Schubert i el *Quartet núm. 11 en Fa menor*, op. 95, "Seriós" de Beethoven.

El baríton natural de Weimar Matthias Goerne oferirà dos recitals de característiques ben diferents. El primer, el 29 d'agost, serà un "experiment" –en paraules de Jordi Roch– en què el cantant alemany interpretarà *lieder* ben coneguts de Schubert acompanyat d'arpa, en comptes de l'habitual piano. L'arpista serà Sarah Christ, solista habitual d'orquestrades com la Filharmònica de Viena i de Berlín. En el segon recital, el 31 d'agost, oferirà *lieder* de Franz Liszt i Hugo Wolf en diàleg al llarg del programa, tal com l'estiu passat va fer amb *lieder* de Schumann i Mahler.

Les altres propostes musicals del festival inclouen el recital pianístic de Iuliana Adveieva amb obres de Schubert, Prokófiev i Schumann, el concert de l'oboïsta Céline Moinet junt amb solistes de la Camerata 432 que inclou obres de Beethoven, Mozart i Britten (coincidint amb el centenari del seu naixement) i els dos concerts en què intervindrà la mezzosoprano alemanya Michelle Breedt. Serà un recital amb piano (Nina Schumann) amb *lieder* de Schubert fent un recorregut a través de les quatre estacions de l'any i un concert junt amb la Camerata 432 sota la direcció d'Antoni Ros Marbà que inclourà, entre d'altres, els *Wesendonck-Lieder* de Richard Wagner (coincidint amb el 200 aniversari del seu naixement) i les *Variacions sobre un tema de Frank Bridge* de Britten.

► Amparo Lacruz dirigeix el Festival de Santa Cristina d'Aro amb vocació purament cambrística

El XVII Festival Internacional de Música organitzat pel Fòrum Santa Cristina d'Aro inicia nova etapa amb Amparo Lacruz com a directora artística i una reorientació de la programació en clau internacional i amb predomini de la música de cambra. La cita a la Costa Brava serà del 17 al 25 d'agost, amb concerts a l'església de Santa Cristina d'Aro i a l'Auditori Espai Riudaura. Un total de 10 concerts, més un cicle de conferències paral·leles i el festival OFF integren el programa, que té com a tema central Europa (s) D-Colors. La idea, en paraules d'Amparo Lacruz, "va sorgir de les meves converses amb el Dr. Santiago Coll, president del Fòrum. La música de cambra és, sens dubte, un fenomen exclusivament europeu. Hem dissenyat un programa variat i heterogeni, ple de contrastos, però també de nexes d'unió, com és Europa. Volem arribar a tothom per la via de l'emoció i els sentits".

El Festival s'inaugura el dissabte 17 d'agost amb l'espectacle "Colors", del violinista armeni Ara Malikian; un espectacle "vibrant i apassionat, distès i festiu", en paraules de Lacruz. Fidel a la vocació cambrística, el Festival presenta produccions úniques i inèdites, amb músics de tot Europa que establiran diversos diàlegs musicals entre si. En aquesta edició es presenten

quatre músics excel·lents que resideixen a Alemanya: el viola Wolfgang Tarliz, membre de la Filharmònica de Berlín i de diversos conjunts de cambra de l'orquestra; el violoncellista Niklas Schmidt, que va ser membre d'un dels millors trios amb piano de la història (el Trio Fontenay) i que actualment ofereix recitals tot sovint amb Menahem Pressler; el violinista Adrian Pinzaru, del quartet Delian, i la violista Anna Kreetta Gribajcevic, professora de la Hochschule d'Hamburg. Al seu costat, cinc dels participants en el Festival són músics residents a Catalunya: el duo de violí i piano format per Kai Gleusteen i Catherine Ordroneau; dos dels nostres millors pianistes: Josep Maria Colom i Enrique Bagaría, i la violoncellista Amparo Lacruz, directora artística del Festival. Un sextet de corda i tres pianistes, en totes les combinacions possibles i fidels a la idea de fer d'aquest festival un lloc de trobada de músics de gran nivell, en el qual poder compartir amistat i música. S'hi podran escoltar obres tan emblemàtiques com els *Sextets* de Brahms i Txaikovski, *Quartets amb piano* de Mozart i Fauré, el *Quintet amb piano* de Dvořák o la *Fantasia per a piano a quatre mans* de Schubert. El Festival també inclou un concert de jazz d'Ignasi Terraza i el seu quartet i dos concerts de joves pianistes, els guanyadors del Maria Canals i del concurs de la Fundació Loewe.

iber:Camera

30ª TEMPORADA
PROGRAMACIÓ 2013-2014



PALAU, 9 D'OCTUBRE

ORQUESTRA DA CAMERA

Orquestra Da Camera

Antje Weithaas, concertino-directora

Bach, Concert de Brandenburg núm. 3 | Bach, Concert per a violí, oboè i orquestra | Mozart, Petita serenata nocturna | Schönberg, Nit transfigurada

L'AUDITORI, 5 DE DESEMBRE

SIMFÒNICA DE VIENA

Orquestra Simfònica de Viena

Adám Fischer, director | Maria João Pires, piano

Haydn, Simfonia núm. 101, "El rellotge" | Beethoven, Concert per a piano i orquestra núm. 2 | Mozart, Simfonia núm. 41, "Júpiter"

L'AUDITORI, 28 DE GENER

BEETHOVEN: NOVENA SIMFONIA

Concert commemoratiu del 30è aniversari

Danish National Symphony Orchestra

Rafael Frühbeck de Burgos, director

Cor Ibercamera (Mireia Barrera, directora)

Beethoven, Simfonia núm. 9 "Coral"

L'AUDITORI, 11 DE FEBRER

CINQUENA DE MAHLER

Orquestra Simfònica del Teatre Mariinski

Valeri Gergiev, director | Ignasi Cambra, piano

Mozart, Concert per a piano i orquestra núm. 21 | Mahler, Simfonia núm. 5

PALAU, 17 DE FEBRER

CONCERTS DE BRANDENBURG

Orquestra Filharmònica Nacional d'Hongria

Zoltán Kocsis, piano i direcció

Bach, Concerts de Brandenburg núm. 1 i 4 i Concerts per a piano i orquestra

PALAU, 25 DE FEBRER

SONATES DE BRAHMS

Sergey Khachatryan, violí

Lusine Khachatryan, piano

Brahms, Les tres sonates per a violí i piano

PALAU, 13 DE MARÇ

CONCERTS DE VIVALDI

Europa Galante | Fabio Biondi, direcció

Vivaldi, Concerts "La Stravaganza"

PALAU, 17 DE MARÇ

CLAR DE LLUNA

Concert fora de l'Abonament Ibercamera

Paul Lewis, piano

Bach, Coral "Ich rufe zu dir Herr Jesu Christ" BWV 639

Beethoven, Sonata núm. 13 op. 27/1 "Quasi una fantasia"

Bach, Coral "Nun komm der Heiden Heiland" BWV 659

Beethoven, Sonata núm. 14, op. 27/2 "Clar de lluna"

Mussorsky, Quadres d'una exposició

L'AUDITORI, 23 D'ABRIL

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA

Royal Philharmonic Orchestra

Pinchas Zukerman, violí i director

Beethoven, Concert per a violí i orquestra
Brahms, Simfonia núm. 4

PALAU, 12 DE MAIG

VARIACIONS GOLDBERG

Alexei Volodin, piano

Bach, Variacions Goldberg Ravel, Miroirs | Chopin, Andante spianato et Grand polonaise brillante op. 22

L'AUDITORI, 19 DE MAIG

CONCERT DE CHOPIN

Orquestra Simfònica Txaikovski | Vladimir Fedosseiev, director | Iulianna Avdeieva, piano

Chopin, Concert per a piano i orquestra núm. 1

Xostakóvitx, Simfonia núm. 10

Abona't als nous cicles

Cicle Orquestres

Cicle L'Auditori

Cicle Palau de la Música

Cicle Recitals

Informació: 93 317 90 50 / ibercamera@ibercamera.com

Amb el suport de:

Generalitat de Catalunya
Institut Català
de les Empreses Culturals

Ajuntament de Barcelona

CHAMPAGNE
Henri Abelé
REIMS

Amb la col·laboració de:

L'AUDITORI

Britten

L'altre aniversari

MÉS ENLLÀ DE WAGNER I VERDI

PER JAUME RADIGALES

Dediquem aquestes notes a parlar de dues efemèrides cabdals en aquest 2013, els bicentenaris del naixement de Verdi i Wagner. Però això no ens hauria de fer oblidar els 100 anys que ens separen del principal artífex de l'òpera a la segona meitat del segle XX: Benjamin Britten.

Benjamin Britten va néixer el dia de Santa Cecília, patrona de la música, és a dir un 22 de novembre de 1913, i va morir el 4 de desembre de 1976. Va ser el veritable renovador i reformador de l'òpera anglesa que, des de temps de Henry Purcell, al ja llunyà segle XVII, no havia generat un moviment estètic destacat pel que fa a títols propis. Britten va saber donar sempre importància a la paraula, i va crear unes composicions atentes a la fonació anglesa. En companyia del seu amant, el tenor Peter Pears, Britten va ser una peça clau de la música anglesa després de la Segona Guerra Mundial.

Les fites de l'ambigüitat

Les setze òperes del catàleg de Britten presenten idiosincràsies ben particulars, elements que fan de cadascun dels títols peces úniques en el seu gènere, tot i que hi ha un eix comú que les travessa, l'ambigüitat. Una ambigüitat de fortes ressonàncies sensuals, fruit de les exploracions i les recerques –musicals o dramàtiques– que fan de Britten un compositor igualment únic.

Com a bon compositor operístic, el músic anglès no va oblidar el paper de l'heroi, sempre tan present en la història del gènere. En el seu cas, però, caldria parlar més aviat de contraheroi, com Peter Grimes, protagonista de l'òpera que du el seu nom, en què el desgraciat pescador s'enfronta a un personatge col·lectiu, la

societat hostil que li nega el perdó, i que s'encarna en passatges corals de contundència inusitada. Això dóna a *Peter Grimes* la condició de tragèdia lírica moderna, gràcies a les immenses i patètiques proporcions del personatge central. No és casual que s'estrenés el juny de 1945, quan les ferides de la incipient postguerra feien de cadascun dels habitants d'Europa petits herois de la quotidianitat.

L'altre gran solitari de la trajectòria de Britten és *Billy Budd*, que dóna títol a l'òpera estrenada el 1951. El llibret d'E. M. Foster i Eric Crozier es basa en la novel·la *Billy Budd el mariner* de Herman Melville. El protagonista és un jove ingenu i bo, víctima de la maldat de Claggart que, fascinat per la bondat i la bellesa de Billy, el destruirà físicament i moralment. Fragments com el monòleg de Budd poc abans de morir justifiquen les paraules que el musicòleg John Bell Young va escriure per definir “*el retorn del sublim al límit de l'insostenible*”.

La tercera òpera de rerefons ambigu en l'esdevenir de Britten va ser *The turn of the screw*, inspirada en el relat homònim de Henry James. L'obra, inquietant per les seves ambivalències i la porta oberta a la pedofília, es va estrenar a Venècia (1954) a càrrec de l'English Opera Group que dirigia el mateix compositor. És una obra de cambra, concebuda a mode d'episodis cantats amb quinze variacions que les separen en forma de breus interludis or-

questrals que contenen les dotze notes de la gamma musical, seguint els paràmetres del dodecafonisme de la Segona Escola de Viena.

Shakespeare de fons

Com a bon representant de la tradició del teatre anglès, és obvi que Britten havia de basar-se en una de les peces fonamentals de la cultura britànica. És així com hem d'entendre les dues òperes sobre textos shakespearians, *La violació de Lucrecia* (1946) i *Un somni d'una nit d'estiu* (1960). La primera és una òpera en dos actes basada en Shakespeare però també en *Le viol de Lucrece* d'André Obey. Es tracta d'una peça cambrística, la primera d'aquestes característiques de les escrites per Britten, semblantment al que féu amb la molt més cèlebre *The turn of the screw*. En el cas que ens ocupa, la formació orquestral està pensada per a 13 instrumentistes, que acompanyen el cant dels vuit personatges situats en escena. Es tracta d'una partitura de gran subtileza en l'escriptura, i ben estructurada en quatre escenes, dues per cada acte, i separades entre si per interludis amb recitatius acompanyats pel piano i que, segons indicacions de Britten, havia de tocar el mateix director.

Catorze anys més tard va ser el torn d'*Un somni d'una nit d'estiu* amb un llibret del mateix compositor, que, en col·laboració amb Peter Pears, va seguir de bastant a la vora l'original shakespeare-



arià. Els personatges tenen els noms de l'original del segle XVI i les accions són paral·leles a les de l'obra de teatre. La música evoca sàviament el món imaginari i fantàstic de William Shakespeare, però sense oblidar un immarcescible sentit de l'humor, no exempt del misteri propi del regne de les fades. El paper d'Oberon es va escriure per al contratenor Alfred Deller, en un irònic retorn als orígens de l'òpera, reivindicant la figura del castrat en la veu dels contratenors, una tessitura ben estranya fa cinquanta anys, de la qual Deller va ser un representant innovador.

Signes del temps

Gloriana és el resultat de l'encàrrec que Benjamin Britten va rebre per festejar la coronació de la reina Elisabet II d'Anglaterra i es va estrenar al Covent Garden de Londres el 1953. El llibret de William Plomer es basa en l'estudi que Lytton Strachey havia publicat el 1928 amb el títol d'*Elisabeth and Essex* i que explica les relacions tortuoses entre Elisabet I, filla d'Enric VIII, amb Robert Devereux, comte d'Essex. L'estrena de l'òpera no va suscitar un entusiasme especial, potser perquè la

monarca no hi queda gaire ben retratada. Però *Gloriana* és una partitura important, magnífica en la seva estructura, extraordinària en la seva concepció musical, molt ben orquestrada i amb un cert manierisme quant a l'aproximació que Britten fa de la música anglesa del segle XVI en què s'ambienta l'acció. El mateix manierisme que el compositor va posar al servei d'*Albert Herring* (1947), emmarcable en el terreny de l'òpera bufa.

Britten mai no va renunciar a ser un home del seu temps. I, per això, va aprofitar els mitjans de què disposava. Per això li devem una obra tan peculiar com *Owen Wingrave*, escrita i pensada per a la televisió i emesa per la BBC el 1971. Això passava dos anys abans de l'estrena de la seva darrera obra, l'adaptació de *La mort a Venècia* de Thomas Mann, i amb la qual Britten planteja una nova manera d'entendre el drama musical. Buscant la reflexió descriptiva més que no pas l'acció narrativa, amb *Death in Venice* el compositor anglès tradueix l'esperit del relat de Thomas Mann, la recerca de l'ideal de bellesa en un context decadent i putrefacte com és la llacuna veneciana. Un ideal

que passa per l'aposta pel caos i la passió, davant de l'ordre i l'emoció continguda. Hi ajuden troballes musicals extraordinàries, com ara el gamelan de Java, a més d'un cant conversacional.

Revisitat recentment a Barcelona gràcies a diverses posades en escena que hem pogut veure al Liceu, les òperes de Britten han recuperat el lloc que de fet mai no han abandonat: clàssics indiscutibles de la història d'un gènere que, lluny d'haver mort, viu una contínua i estimulante transformació i evolució. ♦

Com a bon compositor operístic, el músic anglès no va oblidar el paper de l'heroi, sempre tan present en la història del gènere. En el seu cas, però, caldria parlar més aviat de contraheroi, com Peter Grimes.

Xavier Sabata

“SER CANTANT TÉ TOTA UNA PART DE TREBALL PERSONAL QUE NO T’ENSENYA NINGÚ”

PER PERE ANDREU JARIOD

Després de presentar en directe al Palau de la Música Catalana el disc *Bad Guys*, al costat del conjunt Il Pomo d'Oro, el contratenor d'Avià Xavier Sabata torna a actuar a Catalunya aquest estiu i per partida doble: inaugurarà el nou Auditori de Torroella de Montgrí, al costat de la soprano Núria Rial, i presentarà *I dilettanti* al Festival de Música Antiga dels Pirineus.

Amb quina idea va néixer un disc com *Bad Guys*?

Des del Festival Händel de Halle em van proposar un recital i de seguida vaig pensar a fer alguna cosa amb personatges dolents. Vaig veure que hi havia moltíssim material i que podria ser un projecte interessant. Als de Halle, la idea els va entusiasmar i van ser ells mateixos que em van dir “i això no ho has gravat?”. Ja feia temps que se'm demanava si tenia ganes de començar una carrera discogràfica i va ser el moment.

I és millor fer de bo o de dolent?

Com a intèrpret és molt més divertit fer personatges dolents que personatges bons. Tot i que tots són molt complexos, fer un personatge dolent, d'entrada et dona molta energia. A més, ha de ser creïble: no tots els personatges són només bons o només dolents. En tot cas, són humans, i se'ls han de poder donar totes les dimensions que els facin humans. I no he volgut fer mai “el personatge”, he volgut fer l'ària, totalment descontextualitzada de l'òpera.

Aquest disc és d'alguna manera una targeta de presentació teva?

No hi ha res intencionat, però sí que és veritat que s'ha rebut com una “declaració d'intencions”. I això em fa feliç. Els contratenors tenen fama de “veus pures, angelicals, és tan bonic, tan eteri...”. I no hi

estic d'acord. És una fantasia, no és real. És una il·lusió. Jo crec que un contratenor pot ser tan dramàtic o terrenal com angelical, i tan masculí com femení. Com a intèrprets som moltes coses, aquesta és la gràcia de la nostra feina.

Què representa Händel per als contratenors?

Per a mi és la destil·lació màxima. A diferència d'altres compositors contemporanis seus, en Händel res no és banal. Pot posar moltes *colorature*, però sempre van lligades a una necessitat expressiva, a una energia molt concreta o a una emoció. Ell més que ningú en el Barroc sap jugar amb la convenció barroca que diu que una ària és el desenvolupament d'una emoció, en contraposició al recitatiu, que és el desenvolupament de l'acció teatral. Quan Händel fa una ària, es para el món. Hi ha tant de material i tot té tanta qualitat, que fins i tot les àries que canten papers operístics menys importants, les pots dur a concert sense problemes.

Vivim un bon moment pel que fa a la música de Händel. Ara se'n recuperen també les òperes menys conegudes...

Sí. Jo crec, però, que encara podríem viure millor. [riu] Hi ha una forta tradició de programar només obres compreses en 150 o 200 anys de la història de la música. Això ocupa el vuitanta o noranta per cent del repertori. Consumim el que se'ns ofereix,

no només el que volem.

I com es pot canviar?

Amb risc, disciplina i rigor. Per a mi té poc sentit agafar una orquestra moderna i fer-li fer una òpera de Händel. Tenim suficients músics i cantants com per poder fer produccions amb criteris històrics. Aquesta és l'única manera de poder presentar aquest tipus de música amb la seva pròpia energia. No té gaire sentit que determinats cantants facin aquest tipus de repertori.

Ets partidari de l'especialització?

Jo sóc partidari de la flexibilitat. Es necessita conèixer molt bé el teu instrument, saber què és el que pot fer i el que no pot fer. A nivell discogràfic es fan certs experiments amb determinats cantants, en un tipus de repertori que segurament no haurien de fer, perquè el producte final no és interessant. L'intèrpret no ha d'estar mai per damunt del repertori. Només som canals, hem d'estar al servei de la música. Aleshores el producte el tenyim de la nostra personalitat, però aquesta no pot passar per sobre.

Ara tornes a actuar a Catalunya...

Sí, de fet forma part d'un altre projecte personal. I si tot va bé, acabarà també sent un disc. Quan vaig escriure la tesina, al final de la meua carrera, vaig topar amb una col·lecció d'àries d'una biblioteca





Xavier Sabata a *La Didone* de Francesco Cavalli (Teatre de Caen, 2011)

veneciana que estaven firmades amb el nom d'un tal Giovanni Maria Ruggieri. De seguida vaig descobrir que era un amateur, un diletant. Aleshores em van venir al cap altres compositors que van tenir una certa influència en el seu moment i que provenien d'un ambient noble o econòmicament resolt, que componien per gust. Per exemple Benedetto Marcello, Albinoni o D'Astorga. He reunit un corpus de cantates i àries seves, i les he agrupades amb el títol d'*I dilettanti*. És un tribut al Barroc més decadent, més originari, al del clarobscur. Molt de rigor musical, però alhora amb molt d'humor darrere. Ho farem amb un conjunt que es diu Pulcinella i que dirigeix Ophélie Gaillard. Hi ha previstos uns quants concerts a Catalunya, però també a França i Itàlia.

I inauguraràs l'Auditori de la Costa Brava, a Torroella de Montgrí.

Sí, amb la Núria Rial i l'Acadèmia 1750. Ens dirigirà l'Enrico Onofri. Serà un recital de duets i àries barroques. Amb la Núria ens coneixem molt però mai no hem fet res plegats.

Has treballat molt a l'estranger, amb grans noms de la música antiga com William Christie o René Jacobs. Què suposa fer música amb aquestes figures?

D'entrada, rigor. En tots ells és tan alt, que quan treballes amb gent de qualitat

més estàndard, te n'adones. Quan surts a l'escenari a fer una òpera amb el Christie, saps que tot funcionarà, perquè hi ha molta feina al darrere. I el mateix amb Jacobs. O Fabio Biondi. Amb ells vaig aprendre a no cantar amb partitura. Mai. Canto de memòria, perquè és l'única manera que em fa sentir lliure. M'exigeix més hores de feina però a canvi tinc una tranquil·litat que no em dona la partitura. El coneixement que ells tenen de les obres és molt gran. Et transmeten el seu amor per la feina, per aquesta música, i també t'ensenyen a aprendre un ofici, a organitzar-te, a economitjar l'energia a nivell psicològic. Ser cantant té tota una part de treball personal que no t'ensenyia ningú, ni te la plantegen.

Per a un cert tipus de públic, els contratenors estan ubicats en el repertori antic. Però també trobem contratenors en la música dels segles XX i XXI.

He cantat i canto repertori contemporani. Per exemple, *El Gran Macabre* de Ligeti, o música de Mauricio Kagel. Al novembre he d'estrenar una òpera en què un dels papers està escrit expressament per a mi. Tinc més estrenes d'òpera per al 2016 i el 2017. M'agrada molt treballar colze a colze amb els compositors, que et puguin veure en escena i que sàpiguen com utilitzes la veu. Per a mi és molt important, quan faig música contemporània, conèixer el llibret. Llegir-lo. No faré personatges que no

m'interessin, que literàriament no tinguin força.

I dirigint, t'hi veus?

Sí, i de fet ja hi ha un parell de projectes en ferm relacionats amb la direcció d'escena. Un, que es farà a Alemanya i segurament també a Oslo, parla de l'amor en temps de solitud i es basa en el mite d'*Orlando*, amb música de l'*Orlando furioso* de Vivaldi. I també m'han ofert dirigir una òpera. Encara hem de decidir el títol, però si tot va bé serà una òpera que va escriure la filla de Caccini. Un títol molt desconegut però que té una sèrie d'elements teatrals que tinc ganes de poder desenvolupar. Aquesta es farà a Freiburg. ♦

“Händel té tanta qualitat, que fins i tot les àries que canten papers operístics menys importants, les pots portar a concert sense problemes.”



LANG LANG
10 OCTUBRE 2013



QUARTET CASALS Artista resident
12 OCTUBRE 2013 A 10 ABRIL 2014



JORDI SAVALL Artista resident
25 NOVEMBRE 2013 A 7 MAIG 2014



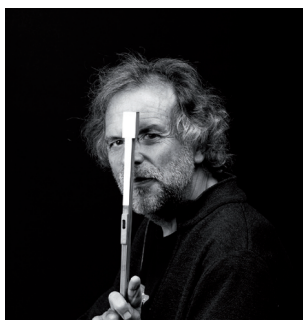
WIENER AKADEMIE
El Messies de Händel
3 DESEMBRE 2013



BCN216 Artista resident
5 FEBRER A 5 JUNY 2014



JANINE JANSEN
Concerts per a violí de Bach
3 MARÇ 2014



JOSEP COLOM
11 MARÇ 2014



QUARTET MODIGLIANI
26 MARÇ 2014



VERSALLES A BARCELONA
Kenneth Weiss, Pierre Hantaï,
Skip Sempé i Blandine Rannou
28 MARÇ A 5 ABRIL 2014



JEAN-GUIHEN QUEYRAS
21 MAIG 2014

L'AUDITORI

Lepant 150
08013 Barcelona

www.auditori.cat

MÉS





Austràlia

Un oasi per a l'òpera

PER CÉSAR LÓPEZ ROSELL

Jack Atley

El de l'òpera als antípodes és un model en creixement. Emparada en el patrocini i el taquillatge i amb un 20% d'ajuda estatal, el pressupost de les temporades s'ha incrementat. I continua en ascens amb noves apostes en què preval l'espectacle per sobre de l'*star system*.

Cau la tarda sobre la terrassa de la Sydney Opera House que dona a la badia. El mar llueix encara blau il·luminat pels darrers raigs de sol que arrenquen centelleigs de les blanques i nacarades petxines d'un milió de taulers del singular edifici dissenyat per Jon Utzon. Els espectadors que esperen el començament de la funció d'òpera gaudeixen d'unes vistes de bellesa indescriptible. Copa de xampany en mà, intercanvien opinions sobre el muntatge que veuran en breu, *Un ballo in maschera* en versió d'Àlex Ollé i el seu equip de La Fura dels Baus, alhora que observen el pas dels velers i, amb els prismàtics, fan una ullada als vaixells de la marina de guerra estacionats a la intensament verda costa del davant.

El mateix xivarri anima el bar de l'interior, tot esperant que s'obrin les portes de la Sala Joan Sutherland, on a les 19.30 s'iniciarà la representació. Som al gener, en ple estiu austral, i cavallers amb jaqueta i corbata i senyores a l'última moda es barregen amb una majoria d'assistents de

totes les edats amb vestuari fresc i informal. És l'ambient previ de la que serà una gran nit d'òpera als antípodes en companyia de Verdi i una innovadora posada en escena en la qual els protagonistes i el cor llueixen màscares al llarg de tota la representació i que remet, en algunes escenes, a la protesta dels indignats. Aquesta coproducció d'Opera Australia realitzada conjuntament amb els teatres d'Oslo, Brussel·les i Buenos Aires, s'alterna amb només dos dies de diferència amb una vistosa producció pròpia d'aire vodeviles de *La bohème* de Puccini.

El mateix ritual es repetirà amb l'òpera de Verdi al Centre de les Arts de Victoria de l'alegre i avantguardista Melbourne, tres mesos després. I és que l'espectacle líric a Austràlia està molt associat amb el concepte de festa completa. No només es gaudeix de la representació, sinó que abans o després d'aquesta hi ha moltes opcions per perllongar la vetllada als restaurants i bars de les seus o als de l'àrea propera. A la zona a l'aire lliure de l'Opera

Café de Sydney, el programa Western Broadwalk atreu totes les nits estivals una multitud d'habitants locals i turistes.

Els que acaben de sortir de l'òpera o de qualsevol dels altres espectacles de dansa, teatre i musicals que es programen simultàniament a les altres sales del complex s'incorporen a la celebració gastronòmica a les parades de menjar, a l'oferta de begudes i còctels a les barres de bar o a la música més desenfadada amb DJ i orquestres que animen la nit.

Tot aquest rebombori té a veure amb l'alt nivell de vida dels australians, que els permet invertir en una entrada d'òpera entre 80 i 307 dòlars australians (al canvi, 62 i 237 euros) i perllongar la jornada de consum sense que sembli que els afecti la butxaca. La crisi no ha arribat a Oceania i això es demostra amb una dada molt simple: Opera Australia, que és l'entitat privada dominant al continent en l'organització i promoció d'espectacles lírics, el 2012 va incrementar 30 milions de dòlars



Carmen de Bizet, un dels muntatges del programa a l'aire lliure Handa Opera on Sydney Harbour, la primavera passada

australians (uns 24 milions d'euros) el seu pressupost anual.

De 70 milions el 2012 va saltar a 100 i les perspectives apunten un creixement més gran el 2013, segons el que explica a la «Revista Musical Catalana» el director general de la institució, Lyndon Terracini, un gestor que es mou com peix dins de l'aigua en el terreny de la captació de patrocinadors, tant per a la temporada com per a accions específiques com ara les del programa a l'aire lliure Handa Opera on Sydney Harbour, que se celebra tots els anys entre març i abril, en una plataforma sobre el mar propera a l'Opera House, on el març i l'abril d'enguany s'ha representat una superproducció de *Carmen* de Bizet i el març del 2014 està prevista *Madama Butterfly* de Puccini amb muntatge d'Ollé que inclourà, com a decorat de fons, un vaixell de la marina de guerra des del qual davallará B. F. Pinkerton.

L'àrea propera al Jardí Botànic Reial, situada al voltant de Fleet Steps i Mrs Macquarie's Point, es transforma en una zona d'oci lligada a la gastronomia i ofereix propostes suggeridores. La cuina i els vins espanyols han estat el centre d'atracció al llarg de les representacions de l'obra de Bizet, amb diversos *packs* que van dels 495 i 550 als 635 dòlars, segons la qualitat d'una oferta que inclou l'entrada. I és que un ens que només rep una subvenció estatal del 20% del pressupost no pot permetre's el luxe de desviar-se "ni un cèntim" del que té previst. Per això, totes les idees que permetin incrementar els ingressos són ben rebudes.

Opera Australia programa unes 300 representacions de primer nivell a l'any,

entre Sydney i Melbourne, amb alguna extensió esporàdica a Brisbane, però aquesta xifra es duplica si hi afegim les produccions de format més reduït que van de gira per altres ciutats australianes. També ofereix sessions didàctiques i petites representacions a les escoles en un intent formatiu per crear nou públic.

Tot i que es tracti de la mateixa entitat organitzadora, hi ha diferències entre les programacions de les dues grans ciutats. Sydney centra aquest any les seves propostes en Verdi, amb títols com *La forza del destino*, *Il trovatore*, *Falstaff*, *La Traviata*, a més d'*Un ballo in maschera*. En canvi, el plat fort de Melbourne és Wagner amb la presentació completa de *L'anell del nibelung*, a més d'un muntatge d'*Aida* de Verdi, propostes que requereixen un escenari amb una boca més ampla. Aquesta circumstància es dona al Centre de les Arts de la capital de l'Estat de Victòria, que és sensiblement més ampli que el de l'Opera House.

Només cal fer una ullada a les dues grans temporades per entendre que als antípodes el que domina és la programació del –comunament anomenat– gran repertori. Terracini aposta de tant en tant per alguna òpera menys convencional, però té clar quin és el perfil del seu públic. I també que allò espectacular de les produccions preval sobre l'*star system*. La Fura representa la "innovació": "*Per a mi ells són l'expressió de l'òpera del segle XXI: renovació en la lectura de les obres però recolzant-les en l'espectacularitat.*" L'inici d'aquesta connexió amb la companyia catalana es va produir en el Festival d'Ade-laide del 2010, inaugurant amb *Le grand macabre* de Ligeti, que posteriorment

es va poder veure al Liceu de Barcelona. "*Em va agradar tant, que els vaig proposar aquest Verdi i estem treballant ja en noves propostes*", comenta Terracini.

Per mantenir estable aquest projecte disposa d'una plantilla de 25 cantants fixos, la majoria del país, als quals es renova el contracte any per any, a més de les bases estables de cor i orquestra. Però també contracten artistes de fora, generalment per encapçalar els repartiments, com és el cas del mexicà Diego Torre (Gustavo III) i la georgiana Tamar Iveri (Amelia) en *Un ballo in maschera*, un muntatge amb un cost aproximat de mig milió d'euros. Una de les obsessions de la direcció d'Opera Australia és captar nou públic i entre les seves prioritats hi ha la de seduir la població asiàtica creixent, per a la qual programen òperes de la línia de *La flauta màgica*, que tenen una gran acceptació entre aquests espectadors.

El darrer any l'ocupació es va incrementar en 42.000 persones, de les quals un 61% "debutaven" en l'espectacle líric. Els turistes també són una font d'ingressos, sobretot els que arriben en els creuers. L'atracció d'una icona mundial com la Sydney Opera House, seu de la companyia, hi té un gran paper. Molts dels que s'allotgen als vaixells acaben comprant entrades per al *tour* i l'òpera. L'espectacular i hiperexplotat complex d'1,8 hectàrees, que s'aixeca damunt de 580 pilars enfonsats 25 metres sota el mar, no descansa. Colònies infantils, visites, gravació de programes per a la televisió, festes socials, restaurants, botigues i els espectacles que es programen als seus cinc teatres fan que l'activitat s'hi mantingui sempre.

El consum elèctric de la instal·lació és l'equivalent a una ciutat de 25.000 habitants. Curiosament, el Concert Hall, la sala de concerts que té l'orgue més gran del món, pot allotjar 2.679 espectadors, mentre que la Sala Joan Sutherland per a òpera té 1.547 places situades de forma esglaonada i amb bona visibilitat des de tots els angles. Però això es deu a la concepció inicial del projecte, en el qual prevalia el paper de la música simfònica.

En el conjunt del recinte, que rep més de dos milions de visitants l'any, s'ofereixen 1.800 espectacles de diferents gèneres per temporada. I l'oferta, sobretot en òpera, continua creixent. I és que Austràlia és un oasi cultural si es compara amb la política de retallades que s'aplica als altres continents. ♦

A close-up portrait of Mònica Pagès i Santacana, a woman with dark, wavy hair, smiling warmly at the camera. She is wearing a blue top and a white scarf with large, colorful geometric patterns in purple, red, pink, and yellow. The background is a soft, out-of-focus grey.

Mònica Pagès i Santacana

NOVA PRESIDENTA DE JOVENTUTS MUSICALS DE CATALUNYA

PER ALBERT TORRENS

Des del mes d'abril passat, la federació que aplega les Joven-tuts Musicals locals catalanes és governada per una nova Junta. El relleu d'un equip que portava més de vint anys al capdavant de l'entitat obre una nova etapa que ha de reforçar i enfortir una tasca cabdal per als joves músics.

Enhorabona pel càrrec! Com ha estat el procés que ha dut a la situació actual?

Es tracta d'un procés intern absolutament normal. Tota organització –en aquest cas una federació d'entitats– ha de procurar que es faci un relleu periòdic. La Junta anterior, que n'havia dirigit les regnes durant vint-i-tres anys, va creure que era un moment oportú per fer-lo.

Quina és la tasca de la Junta de Joven-tuts Musicals de Catalunya?

Fem un paper de coordinació, de posar en contacte i de sumar totes les entitats de Joven-tuts Musicals repartides pel territori català, que són molt diverses: n'hi ha que organitzen festivals internacionals i d'altres que són molt més modestes però igualment actives. La federació ha de servir perquè tinguem més força i ens converteixi en el que som: el circuit musical més important –i l'únic estable– del país.

Precisament perquè les entitats són diferents entre si, fins a quin punt la Junta n'és representativa?

Justament hem volgut abastar una representativitat al més àmplia possible. A més de Miquel Cuenca, de Joven-tuts Musicals de Banyoles, que és el secretari general, hi ha membres de Tarragona, de Sabadell, d'Igualada, de Girona, de la Cerdanya... Un dels grans valors d'aquesta nova junta és una aposta decidida per la joventut, per això comptem amb persones com Adrià Mallol, de Joven-tuts Musicals de Figueres, que només té 21 anys però ja és una persona absolutament preparada i compromesa.

Quin és el vostre programa d'actuació?

En primer lloc, cal apostar pels joves intèrprets del país més que mai. Pot



Els membres de la nova Junta Directiva de Joven-tuts Musicals de Catalunya

semblar molt obvi pel nostre nom, però creiem que ara que es parla tan sovint de la fuga de talents en l'àmbit científic, sovint perdem de vista els de l'àmbit musical. Cada cop hi ha més joves músics que s'han de buscar la vida fora del nostre país, i volem donar-los oportunitats de fer-se conèixer a la seva terra. Vivim una situació paradoxal: probablement no hem tingut mai una generació de tants i tan bons músics, en una època en què tenen menys oportunitats.

Parlem de projectes concrets. Quines activitats organitza Joven-tuts Musicals de Catalunya?

D'una banda, donem suport i difusió als projectes organitzats per les entitats locals. I de l'altra, hi ha el nostre projecte bandera, que és la Xarxa de Músiques, un circuit propi que, a més de clàssica, també inclou la música d'arrel i el jazz més jove del país. Gràcies a aquest circuit territorial, que és la nostra força, els projectes poden arribar a molta més gent.

Quins reptes concrets us proposeu a mitjà i llarg termini?

Malgrat la situació econòmica que vivim, no tot s'acaba en els diners. És important que vertebrem, integrem i posem en contacte els diversos col·lectius. En els propers quatre anys, esperem que la comunicació amb la societat sigui al màxim de fluida possible. Volem arribar

a tothom, dinamitzar-nos, adequar-nos i actualitzar-nos per poder nodrir millor les relacions, establir vincles amb altres institucions i guanyar encara més visibilitat com a circuit, perquè sovint hi ha molta confusió sobre el que som. ♦

Segons la UNESCO, Jeunesses Musicales és el moviment juvenil cultural més important del món. En el marc d'aquesta realitat d'abast mundial, Joven-tuts Musicals de Catalunya, una entitat independent adscrita a la federació espanyola com una de les més potents i actives, vol continuar endavant, amb aquesta renovació, com a institució vertebradora i impulsora del talent musical del nostre país. L'entusiasme i la il·lusió dels membres de l'equip que l'ha de capitanejar d'ara endavant són la millor garantia de l'èxit d'aquesta empresa.

Sorpreses, les justes

TEMPORADA 2013-14 : MÉS REDUÏDA I MENYS ARRISCADA

PER XAVIER CESTER

Algunes coincidències temporals poden ser terrorífiques. La primavera, època de renaixement i floració, acostuma a veure la progressiva presentació pública dels programes dels diversos festivals d'estiu que, en el moment de sortir publicades aquestes línies, començaran a escampar-se per la geografia catalana, per unes parts molt més que per d'altres (algú ha dit l'Empordà?). Les grans temporades que donen forma al gruix de l'activitat musical de Barcelona també anuncien per aquestes dates, amb més o menys anticipació, els seus plans per al curs següent. I també per primavera sol obrir-se el període de renovació i compra d'abonaments, el coixí que tots els cicles necessiten per garantir uns mínims d'assistència i ingressos, així com el d'adquisició d'entrades.

A diferència del que s'esdevé en altres capitals i equipaments musicals europeus, a casa nostra la norma és que a partir d'un dia determinat es poden comprar totes les entrades per a una temporada concreta, encara que la data del concert o representació desitjats estigui a un any vista. És d'imaginar que hi ha avantatges i inconvenients en la pràctica de delimitar diversos períodes de compra de localitats segons el calendari d'actuacions, la qual cosa no impedeix considerar exagerat empènyer a prendre una decisió sobre què fer la nit d'un dijous d'aquí a vuit mesos i tres setmanes, amb l'amenaça implícita que, si s'espera a l'últim moment, potser la desitjada entrada ja no hi és (o, com a mínim, al preu disposat a pagar).

Però un dels efectes de la crisi que els programadors de diversos àmbits coincideixen a assenyalar és que l'espectador molts cops endarrereix fins a l'últim

moment la decisió d'adquirir una entrada. Tampoc no cal entrar a discutir les bondats de l'estratègia dels preus dinàmics, que pot derivar en l'esquer de tarifes més econòmiques per als que compren més d'hora: si preguntéssim en un vol de baix cost el que ha pagat cada viatger segurament quedaríem esgarriats de les diferències (sobretot si descobrim que el veí ha pagat molt menys que nosaltres). La solució contrària, és a dir, les ofertes d'última hora, també poden ser contraproductives, com en certa mesura passa als teatres catalans, amb una abundor d'oportunitats, dels mateixos teatres o de webs especialitzats, que pot arribar a confondre.

La coincidència temporal terrorífica, tanmateix, és una altra. El melòman ha de buscar els doblers necessaris per a la seva màxima afició en una butxaca ja prou castigada per la crisi, les brutals retallades de sou i drets socials o, fins i tot -Déu no ho vulgui- la pèrdua del lloc de treball just en el moment en què també ha de satisfer els seus deures tributaris. Aquesta afirmació es refereix, per descomptat, als que compleixen religiosament amb Hisenda (normalment els que depenen d'una nòmina estan més que controlats), perquè si al capdavant d'una de les grans institucions musicals del país hi va haver durant anys un estafador confés que encara espera judici, no és forassenyat imaginar que entre el públic també hi deu haver qui té un bon grapat de calerons en paradisos fiscals, societats pantalla o ginyis variats d'enginyeria fiscal.

Un cop assumit que el pressupost de compra no està per a gaires alegries, el pas següent és decidir què es compra. I aquí és on entra en joc l'atractiu de les diverses

programacions artístiques. No es tracta pas ara de fer una anàlisi al detall de tot el catàleg de concerts que ens esperen, ni tan sols de fer unes recomanacions, per molt personals i intransferibles que siguin, sinó de plantejar algunes reflexions generals. La primera, i més evident, és la reducció de l'oferta: hi ha menys títols operístics i menys concerts en cartell, conseqüència que era d'esperar arran d'una doble contracció, dels recursos a disposició dels programadors i del nombre d'espectadors que passen per taquilla. Quina és l'autèntica població melòmana a Catalunya? La sensació que sempre som els mateixos a tot arreu és això, només una sensació sense validesa científica, però potser va sent hora que algú es decideixi a fer un estudi a fons de quant de públic, real i potencial, té la música clàssica a casa nostra.

Els que tenen molt potencial són els nostres músics, i les dues grans sales de concerts han explicitat la seva aposta pels valors locals, d'entrada pels compositors, amb el sobradament consolidat Benet Casablanca com a protagonista d'un dels "Retrats d'artista" de L'Auditori i Ramon Humet com a compositor convidat (ja no pas resident; ha durat poc, això) del Palau. No són pocs els intèrprets catalans que tindran la seva oportunitat en els diversos escenaris d'ambdós equipaments, una aposta benvinguda, que ho hauria estat encara més si s'hagués produït ja en època de vaques grasses.

Una menció especial mereix la temporada de l'OBC, decidida a celebrar un aniversari curiós, els 70 anys de la seva fundació com a Orquestra Municipal de Barcelona. Cal esperar que per als 75 anys la formació tiri la casa per la finestra;



de moment, per al curs vinent torna a comptar amb una figura desapareguda els últims anys, la de principal director convidat (Emmanuel Krivine), i estableix una col·laboració estreta amb els cors Madrigal i Lieder Càmera, la qual cosa, d'una banda, pot ajudar a donar un nou impuls a aquestes dues formacions i, de l'altra, permet una aposta més decidida pel repertori simfonicoral (no puc amagar-ho, quan vaig veure que l'OBC programava *L'enfance de Christ* de Berlioz quasi em desmaio de l'emoció).

Les situacions de crisi solen propiciar les col·laboracions, l'establiment d'aliances que facilitin compartir i maximitzar recursos. Ves per on, una de les poques sorpreses que tenim, i a més no és bona, és que el curs vinent hi ha un divorci: Ibercamera parteix peres amb el Palau de la Música Catalana i s'emporta la seva temporada de cambra, els últims anys coproduïda amb la sala modernista, a L'Auditori, mentre que el Palau endega el seu propi cicle. N'ignorem els motius, però deu ser una coincidència que Lorin Maazel, un dels vaixells insígnia

habituals de l'armada Ibercamera, actuï per a Palau 100.

Parlant d'armades, el melòman pot tenir la sensació reconfortant de retrobar-se amb molts noms coneguts i admirats, no debades la minimització de riscos és una altra estratègia a l'hora de definir programacions en aquests moments convulsos. També en el repertori les aventures i els descobriments (o redescobriments) són escassos en comparació amb els valors que se suposa que són més segurs. D'aquest doble fenomen deriva també el títol d'aquest article: de propostes que facin patxoca ja n'hi ha un bon grapat; de sorpreses autèntiques, ben poques. Potser per això, per atreure el personal indecís tot pot ajudar-hi, com convertir el Palau en una mena de galeria d'art modern per oferir una distracció de nivell durant els entreactes, o fer una baixada agressiva de preus com L'Auditori. Tanmateix, al capdavant, com llegia un cop a no sé quin mànager nord-americà, si el públic no vol venir, no vindrà. L'argument contrari, per sort, també és cert. ♦

Benet Casablancas i Ramon Humet
seran compositors residents
a L'Auditori i al Palau de la Música,
respectivament, la temporada vinent

La sensació que sempre
som els mateixos a tot arreu
és això, només una sensació
sense validesa científica, però
potser va sent hora que algú
es decideixi a fer un estudi a
fons de quant de públic, real i
potencial, té la música clàssica
a casa nostra.

Elisabet Franc

El so de la flauta

PER MÒNICA PAGÈS I SANTACANA

El vent té un univers propi que la música conjuga amb les altres famílies d'instruments tot donant-li un protagonisme entre màgic i tel·lúric. La flauta ens arriba com un so ancestral, vingut de l'antiguitat, que després de l'era industrial va transformar lleument el seu timbre amb un color que ha produït grans meravelles.

Elisabet Franc va triar la flauta com a instrument i aquest l'ha duta fins al fossat de La Scala de Milà, on va guanyar la plaça de primera flauta i, tres anys després, hi continua tocant com a solista convidada. Tota una fita en la qual ha pogut viure l'experiència de ser dirigida per les principals batutes, com la de Gustavo Dudamel. Un lloc privilegiat que li ha servit per desenvolupar encara més la seva tècnica, com si es tractés de la veu humana, perquè, segons Elisabet Franc, cal tocar com si es cantés.

Va començar a l'Escola Municipal de Música Victòria dels Àngels de Sant Cugat amb Josep Ferré i després a l'ESMUC amb Albert Mora i Júlia Gallego. Després va marxar a París per

fer el perfeccionament en *piccolo* i més tard va formar part de l'Acadèmia del Liceu, un dels primers projectes que van ser víctimes de la crisi. Des de llavors, els premis s'han anat succeint els darrers anys de la carrera de l'Elisabet amb bona freqüència. L'últim i de més impacte internacional és el gran premi de la Nagahara Flute Contest que atorga aquesta marca d'instruments i el prestigiós flautista irlandès Sir James Galway, amb el qual podrà interpretar i treballar aquest juliol a Suïssa el *Concert pastoral per a flauta i orquestra* de Joaquín Rodrigo, una de les obres més difícils i que va ser dedicada a ell.

Les altres referències que té Elisabet Franc en el seu horitzó artístic, a més del llegendari Jean-Pierre Rampal, són els flautistes Raffaele Trevisani, el seu actual mestre, i Andrea Griminelli, reconegut per la col·laboració estreta que va tenir amb Luciano Pavarotti. Tots ells representen la musicalitat i el virtuosisme que ha de tenir un gran solista. Un talent que Elisabet Franc també porta a dins i que demostra cada vegada que puja a un escenari.

FESTIVAL TORROELLA DE MONTGRÍ

DEL 19 DE JULIOL AL 27 D'AGOST DE 2013

www.festivaldetorroella.cat



DIVENDRES 19 DE JULIOL

22:00 h | Auditori

Acadèmia 1750

Núria Rial, soprano | Xavier Sabata, contratenor | Enrico Onofri, director | Rincon d'Astorga, Händel, Vivaldi i Porpora



DIVENDRES 26 DE JULIOL

22:00 h | Església

Cor Staats-und Domchor Berlin

Lautten Compagny | Kai-Uwe Jirka, director | J. S. Bach i Knut Nystedt



DIUMENGE 28 DE JULIOL

22:00 h | Auditori

Uri Caine, piano

Els clàssics a ritme de jazz



DIVENDRES 02 D'AGOST

22:00 h | Auditori

Elisabeth Leonskaja, piano

Mozart, Beethoven i Txaikovski



DISSABTE 03 D'AGOST

22:00 h | Auditori

Acadèmia 1750

Pablo Valetti, director | Ferran Sor



DIUMENGE 04 D'AGOST

22:00 h | Auditori

Ute Lemper

Víctor Hugo Villena, bandoneó | Vana Gierig, piano | Kurt Weill, Edith Piaf...



DILLUNS 05 D'AGOST

22:00 h | Auditori

Stuttgart Chamber Orchestra

Wolfram Christ, director | Mozart, Taikouski i Dvorák



DIVENDRES 09 D'AGOST

22:00 h | Auditori

Freiburger Barockorchester

Gottfried von der Goltz, director | Suites orquestrals de J. S. Bach



DIUMENGE 11 D'AGOST

22:00 h | Auditori

Quartet Qvixote i Quartet Gerhard

Schumann i Mendelssohn



DIJOUS 15 D'AGOST

22:00 h | Auditori Espai Ter

Iván Martín, piano

Antoni Soler, Scarlatti, Debussy i Chopin



DIVENDRES 16 D'AGOST

22:00 h | Església de Sant Genís

Nuevo Sarao

Mercedes Hernández, soprano | Marta Infante, mezzosoprano | José Pizarro, tenor i altres Araniés

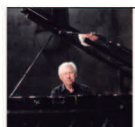


DIUMENGE 18 D'AGOST

22:00 h | Auditori Espai Ter

Jordi Savall | Hesperion XXI

L'Europa Musical



DIJOUS 22 D'AGOST

22:00 h | Auditori

Joaquín Achúcarro, piano

Mozart, Schumann, Brahms, Ratxmaninov, Granados, Albéniz i Ravel



DIMARTS 27 D'AGOST

20:00 h | Plaça de la Vila

BCN Brass Ensemble | Albert

Guinovart, piano

Torroella Sona

OFF L'ESTARTIT

DIMARTS 30 DE JULIOL

22:00 h | Plaça Llevantina

Orchestra Fireluche

Tants caps tants joguets

DIMARTS 06 D'AGOST

22:00 h | Plaça Llevantina

Pep Gimeno 'El Botifarra'
i Spanish Brass Luur Metalls

Metalls d'estil

DIMARTS 13 D'AGOST

22:00 h | Plaça Llevantina

Jazz legends quintet

Michael Kanan, Jimmy Wormworth, Putter Smith, Charles Davis, Jorge Rossy | Una part viva de la història del jazz

DIMARTS 20 D'AGOST

22:00 h | Plaça Llevantina

Patricia Moreno, veu

Arnoldo Moreno | Ismael Barrios | Latin Roots

CONCERTS FAMILIARS

DIUMENGE 21 DE JULIOL

19:00 h | Auditori

Sona Bach

Marina Alberó, David Gómez, Xavi Lozano, Vic Moliner, Llibert Fortuny i Raquel Tomás

DIUMENGE 28 DE JULIOL

19:00 h | Auditori

PaGAGnini

Ara Malikian, Eduardo Ortega, Fernando Clemente i Garxot Ortiz

DISSABTE 10 D'AGOST

19:00 h | Auditori

Brass, Brass, Brass

Spanish Brass Luur Metalls

DISSABTE 17 D'AGOST

19:00 h | Cinema Montgrí

'El noi', de Charles Chaplin

Projecció de la pel·lícula muda amb música en directe interpretada per Chano Domínguez, piano i Marina Alberó, vibràfon

L'AUDITORI ESPAI TER DISPOSA D'APARCAMENT GRATUÏT

VENDA D'ENTRADES I MÉS INFORMACIÓ:

A través del web www.festivaldetorroella.cat | Per telèfon trucant al +34 972 761 098

• Fins el 23 de juny, de dilluns a divendres de 10 a 13 h.

DEL 25 DE JUNY AL 27 D'AGOST

Presencialment: De dilluns a dissabte, de 10 a 13 h i de 17 a 20 h, a les oficines del Festival

(carrer Onze de Setembre, 2 - Convent Sant Agustí- Torroella de Montgrí). **Per telèfon** trucant al +34 972 761 098

Descomptes per Subscriptors La Vanguardia, Club Tr3sc, Socis Joventuts Musicals de Torroella de Montgrí, Aturats, Jubilats, Majors 65 anys,

Menors 26 anys, Carnet Jove, Club Súper 3 i altres (consultar la pàgina web del festival).

TROBADA AMB L'ARTISTA

DIMECRES 21 D'AGOST

19:00 h | Museu de la Mediterrània

Trobada amb ... Joaquín

Achúcarro

organitzadors



mitjans oficials



patrocinadors



col·laboradors



Alex Ross

UN BEST-SELLER QUE ESCOLTA DE TOT

PER MERCEDES CONDE PONS

El crític nord-americà del diari «The New Yorker» Alex Ross, conegut internacionalment per haver convertit en best-seller el seu primer llibre, *The rest is noise* (*El ruidó eterno*, Seix Barral) –el seu segon llibre, *Listen to this* (*Escucha esto*, Seix Barral) va pel mateix camí– va visitar recentment Barcelona en plena fase de documentació per al seu tercer llibre, que versarà sobre l'impacte de l'univers wagnerià arreu del món i al llarg de la història. El Conservatori Superior de Música del Liceu, amb el seu director acadèmic Benet Casablanques, va aprofitar la visita per convidar-lo a presentar el seu segon llibre i parlar amb els mitjans de comunicació. La «Revista Musical Catalana» va tenir l'ocasió de conversar individualment amb ell sobre la música i el món d'avui.



“When did you first notice that your Mozart sounded like Stockhausen?” (“Quan va notar per primer cop que el seu Mozart sonava com Stockhausen?”) diu aquest enginyós acudit musical amb què iniciem la conversa amb Alex Ross, centrada sobretot en els temes que omplen les pàgines dels seus llibres i que tant d'interès han aixecat entre els lectors, melòmans, historiadors, compositors, joves, grans...; un grup heterogeni de lectors que troben en la prosa de Ross el viatge fascinant a través de la història de la música de forma paral·lela a la de la història universal, en forma d'anècdotes, *flashbacks* i, per sobre de tot, d'una construcció discursiva fluida,

reflex d'una visualització extemporània als fets –fins i tot d'aquells més moderns– i que converteix la seva narració en un relat tan realista com atractivament novel·lesc.

L'acudit de l'afinador de pianos al concertista sobre el so desafinat de l'instrument a l'hora d'interpretar Mozart, tot comparant-lo amb l'escriptura abstracta d'Stockhausen, desperta la riallada espontània del crític nord-americà, que de seguida es posa en situació en ser preguntat pels encara excessius prejudicis actuals al voltant de la música contemporània: “Resulta estrany que quan un posa la televisió no deixa de veure imatges de violència, de terror, de tensió en què la música és un element importantíssim per crear-ne l'ambient, ja sigui a través de la música electrònica o a través de tots els estils que s'han anat creant al llarg del segle XX. Tots recordem imatges vinculades inevitablement a una música com l'inici de 2001 Una odissea a l'espai i les més recents pel·lícules de Paul Thomas Anderson (Magnolia, There will be blood) que fa servir partitures de Johny Greenwood (Radiohead) que són prou dissonants. Aquest tipus de grups, com Radiohead, Björk... que associem a la música moderna fan servir aquest tipus de música no

excessivament popular que si la posem en una sala de concerts al costat de Mozart i Beethoven ens semblarà estranya. Això té a veure més amb la relació entre un determinat tipus de so i la seva posada en escena. No és estrany sentir Mozart, Beethoven o Brahms en una sala de concerts, però sí que se'ns fa estrany sentir Stockhausen al costat de Mozart, perquè són compositors que creen expectatives diferents. La majoria de la música del segle XX i XXI crea expectatives diferents de les que crea la música del segle XVIII i això és probablement a causa d'una llarga tradició que feia que molta gent escoltés música esperant relaxar-se, però no pas esperant ser interpellats, provocats. La gent té unes expectatives molt diferents quan va a una sala de concerts de quan va a un museu o galeria d'art contemporani. A mi m'agradaria encoratjar la gent a permetre als compositors sorprendre els espectadors igual que es permet als artistes visuals.”

De fet, Alex Ross ha dedicat ja dos llibres de més de 600 pàgines –*The rest is noise* i *Listen to this*– a intentar trencar els límits, les barreres entre la música anomenada “clàssica” i la música “popular” (pop). És possible que arribi el dia en què només parlem de música, sense fer distin-



Conservatori del Liceu

cions entre un i altre gènere?, li preguntem. *“Jo crec que sempre hi haurà aquestes diferències. De fet, sota el paraigua de la paraula «pop» s’apleguen molts tipus diferents de música: de Britney Spears a Miles Davies, i el mateix podem dir de la música clàssica. Per tant, no hi ha només un so “pop”. El que sí que penso és que la gent hauria de trobar més fàcil anar d’un àmbit a l’altre sense tants prejudicis. Un pot viatjar a un altre país encara que no conegui l’idioma, però tot i així gaudir-ne. El mateix hauria de succeir amb la música, deixar-se dur i no quedar-se només amb les diferències. Com a crític i divulgador, a mi m’agrada molt posar l’atenció en les estranyes connexions que s’estableixen entre músics tan diversos com Steve Reich i John Coltrane, del qual Reich va transformar la seva influència en un estrany minimalisme, o el fet que els Beatles escoltessin Stockhausen, o que Björk escolti John Cage...”*

Efectivament, en el seu segon llibre Ross explica que Björk no només té una sòlida formació musical clàssica, sinó que a més en les seves obres també fa servir instruments i recursos del món “clàssic”, barrejats amb elements molt innovadors en l’àmbit de l’electrònica, o sonoritats d’altres cultures. En el fons, el món “clàssic” no és tan lluny com pensem del món “pop” en els nostres dies. De fet, l’aparició

de l’electrònica i la seva aplicació en la música va canviar radicalment la nostra percepció del so, i afecta inevitablement la nostra percepció de la música, especialment de la “clàssica”. Resulta inevitable, tot i que es tracti de pures especulacions, preguntar a Alex Ross si creu que Mozart i Bach haurien fet servir l’electrònica si l’haguessin conegut: *“Molt probablement! Mozart, especialment, era un home fascinat per tot tipus de gadgets i invents variats, un home molt curiós i crec que hauria volgut experimentar amb l’electrònica. Wagner segur que també ho hauria volgut provar. De fet, per a l’estrena del Parsifal va voler experimentar en la il·luminació del Grial i estava bastant obsessionat a fer servir la tecnologia en les seves posades en escena. En la meua opinió, potser Brahms no hi hauria volgut experimentar [riallades]... però Berlioz segur que sí!”*

Alex Ross és crític del diari «The New Yorker»; de fet, ell és l’únic i darrer crític de música clàssica amb feina a jornada completa en qualsevol diari americà. Una espècie en extinció, tant als Estats Units com al nostre país: *“És molt trist de veure... Però la manera com els mitjans de comunicació estan tractant els continguts no ajuda a la pervivència dels crítics.”* El paper de la crítica en els nostres dies és, de fet, un dels debats oberts actualment,

“No és estrany sentir Mozart, Beethoven o Brahms en una sala de concerts, però sí que se’ns fa estrany sentir Stockhausen al costat de Mozart, perquè són compositors que creen expectatives diferents.”

ja que cada cop més sovint els diaris i mitjans de comunicació estan suprimint l'exercici de la crítica, l'opinió i el debat artístic, però Alex Ross té molt clar el paper del crític i el sentit de la seva feina: *"Crec que la crítica és un important testimoni, arreu del món, de la història de la música, en cert sentit. Quan un mira al segle XIX, l'opinió del crític és, molt sovint, l'únic testimoni d'un fet concret; per exemple, de l'estrena de la Novena Simfonia de Beethoven! El crític, d'alguna manera, és un organitzador de la quantitat increïble d'informació que avui dia, en contraposició al segle XIX, hi ha sobre un fet concret, i exerceix com a filtre o guia d'allò que està passant. Davant de tanta publicitat i màrqueting, el crític pot exercir de visió més objectiva d'un fet o esdeveniment en concret. Jo entenc les meves crítiques com l'observació d'un moment concret dins del context d'una carrera d'un intèrpret o d'una institució per anar desenvolupant una opinió cada cop més completa i contribuir així a la construcció progressiva de la història de la música d'aquest període en concret. Crec que aquest és el rol més important del crític."*

De fet, molta gent considera els seus dos primers llibres com un compendi de la història de la música del segle XX i de la primera dècada del XXI. En el seu darrer llibre fins i tot parla de Benet Casablanca i Jordi Savall com a estàndards internacionals de la música catalana. No podem evitar preguntar-li sobre el seu coneixement de la realitat musical de Catalunya: *"Mompou, Albéniz, Montsalvatge, són compositors que m'agraden molt... També conec l'obra de Balada i Guinjoan. Però als Estats Units sobretot Benet Casablanca és molt conegut en l'ambient contemporani, i se li han estrenat obres recentment, com també a Hèctor Parra, de qui vaig sentir recentment un Trio a Nova York. D'aquest viatge a Barcelona m'emporto discos de compositors contemporanis catalans, com Ramon Humet o Bernat Vivancos, per conèixer la seva obra. Crec que, en general, la cultura catalana és força coneguda als Estats Units i jo, particularment, en les investigacions que estic fent per al meu nou llibre, estic descobrint coses molt interessants sobre la relació entre Wagner i Catalunya."*

La darrera referència ens porta inevitablement a preguntar-li sobre el seu nou projecte, un llibre sobre l'impacte de Wagner en les arts plàstiques i la història del segle XX i l'actualitat: *"És important donar*



a conèixer que l'empremta de Wagner no es va manifestar només en el nacionalisme alemany, sinó també en altres manifestacions nacionals sense el component nazi que va derivar en l'Holocaust, que responien més a l'essència artística de la seva obra. Els catalans van ser els primers a interpretar Parsifal fora de Bayreuth quan van caducar els drets d'exclusivitat i ho van fer amb molt d'entusiasme i apreciació fins i tot boja per l'art del compositor alemany. Jo no crec, de fet, que Wagner fos tan profundament nacionalista com s'ha interpretat posteriorment, sinó que, en certa manera, es va crear aquesta imatge més per conveniència política que no pas per convicció absoluta. Ell estava molt obert a diferents tradicions i, fins i tot, finalment tampoc no és tan important què pensés Wagner o no, perquè la seva música parla per si sola i té prou entitat per si mateixa per no ser necessària cap justificació del seu autor."

Finalment, i amb molts temes que restaran al tinter, cal preguntar-li sobre com veu el futur de la música, partint de les seves reflexions sobre la revolució musical que està tenint lloc a la Xina, o El Sistema de Veneçuela: *"És molt important el que està passant a la Xina o a Veneçuela, amb*

el potent sistema educatiu que tenen i que ja està donant fruits com es pot veure amb músics de carrera internacional. Crec que l'augment d'audiència és esperançador i fa pensar que no estem parlant d'un art en decadència. Però el futur de la música no està només en un país, sinó que ha de ser quelcom global i ha de ser vist des del cas de cada país i la seva pròpia cultura i idiosincràsia."

I una última reflexió: *"Què és la música? Una forma artística, un mode d'expressió creativa, no és una cosa, no és una substància. Sé que sembla obvi però crec que és important puntualitzar-ho perquè sovint es tracta la música com quelcom molt abstracte, se'n parla en termes emocionals, en relació amb els efectes que té sobre el cervell, etc. Però, què és la música? Qui és music? Parlem de gent tan diversa com Björk, Beethoven, Radiohead, Mozart, el free jazz... No hi ha una cosa sola que es digui música. Per a mi, una de les experiències més màgiques que mai hagi pogut tenir és aquella en què sentint una música, un so, he pogut descobrir una personalitat que no he vist ni conegut mai. Per exemple, sentint la Sonata per a piano en Si major de Schubert un pot descobrir la seva personalitat."* ♦

CNDM

Centro Nacional de Difusión Musical

XX LIED

UNIVERSO BARROCO

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA | Sala Sinfónica

1. 20/10/13 | **LES ARTS FLORISSANTS** | William CHRISTIE, director | *Le Jardin des Voix VI: Le Jardin de monsieur Rameau* | Obras de Michel Pignolet de Montéclair, Jean-Philippe Rameau, Antoine Dauvergne, Nicolas Racot de Grandval, Christoph Willibald Gluck y André Campra

2. 31/10/13 | **PHILIPPE JAROUSKY**, contratenor | **ORQUESTA BARROCA DE VENECIA** | Andrea MARCON, clave y dirección | *Come nave in ría tempesta* | Obras de Nicolo Porpora, Leonardo Leo y Giuseppe Sarti

3. 16/02/14 | **LES MUSICIENS DU LOUVRE** | **CORO DE CÁMARA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA** | Marc MINKOWSKI, director | Christoph Willibald Gluck: *Orfeo ed Euridice* | Bejun Mehta, ORFEO; Chiara Skerath, EURÍDICE; Ana Quintans, AMOR

4. 24/02/14 | **BALTHASAR-NEUMANN-ENSEMBLE** | Thomas HENGELBROCK, director | *Pasticcio haendeliano* | Obras de Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann y George Frideric Haendel (*Armida e Rinaldo*)

5. 06/03/14 | **LE CERCLE DE L'HARMONIE** | René JACOBS, director | George Frideric Haendel: *La Resurrezione* | Sunhae Im, ANGELO; Sophie Karthäuser, MARIA MAGDALENA; Sara Mingardo, MARIA CLEOFA; Jeremy Ovenden, SAN GIOVANNI EVANGELISTA; Johannes Weisser, LUCIFERO

6. 23/03/14 | **CONCERTO DE' CAVALIERI** | Marcello di LISA, director | Antonio Vivaldi: *Tito Manlio* | María Espada, VITELLIA; Vivica Genaux, MANLIO; Ann Hallenberg, SERVILLIA; N.N., LUCIO; Magnus Staveland, TITO

TEATRO DE LA ZARZUELA

1. 14/10/13 | **CHRISTIANE KARG**, soprano | Gerold Huber, piano | Obras de Hugo Wolf, Henri Duparc, Maurice Ravel, Reynaldo Hahn, Charles Koechlin, Francis Poulenc, Aaron Copland y Samuel Barber

2. 19/11/13 | **AINHOA ARTETA**, soprano | Malcolm Martineau, piano | Obras de Robert Schumann, Richard Strauss, Isaac Albéniz y Manuel de Falla

3. 16/12/13 | **DAVID DANIELS**, contratenor | Martin Katz, piano | Obras de Johannes Brahms, Jacopo Peri, Francesco Durante y Giulio Caccini

4. 27/01/14 | **NATHALIE STUTZMANN**, contralto | Inger Södergren, piano | Franz Schubert: *Winterreise*

5. 11/03/14 | **CHRISTIAN GERHAHER**, barítono | Gerold Huber, piano | Obras de Robert Schumann

6. 15/04/14 | **JOHAN REUTER**, barítono | Jan Philip Schulze, piano | Obras de Robert Schumann, Gustav Mahler, Jean Sibelius y Richard Strauss

7. 06/05/14 | **LEO NUCCI**, barítono | Italian Chamber Quintet | Giuseppe Verdi: *Canzoni da camera*

8. 03/06/14 | **VÉRONIQUE GENS**, soprano | Susan Manoff, piano | Obras de Gabriel Fauré, Henri Duparc, Claude Debussy, Ernest Chausson y Reynaldo Hahn

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

Renovación de Abonos: Del 13 de junio al 3 de julio
(en las taquillas del Auditorio Nacional de Música)

Venta de Abonos generales: Del 9 de julio al 31 de agosto. Abonos desde 72€

Taquillas del ANM, www.entradasinam.es y 902 22 49 49

XX CICLO LIED | TEATRO DE LA ZARZUELA

Renovación de Abonos: Del 13 de junio al 3 de julio
(en las taquillas del Teatro de la Zarzuela)

Venta de Abonos: Del 9 de julio al 28 de septiembre. Abonos desde 56€

Taquillas del Teatro de la Zarzuela, www.entradasinam.es y 902 22 49 49

www.cndm.mcu.es



DOSSIER

La música en el teatre

Des del naixement del teatre com a gènere artístic, la seva vinculació amb la música ha estat indissociable. Quan els grecs van inventar el precedent del nostre actual gènere teatral i operístic –la tragèdia grega–, la música ja hi era present en forma de cor que, cantant i parlant, comentava els fets que succeïen dalt de l'escenari, per tal d'alliçonar el poble. Doncs 2.500 anys després, el teatre i la música continuen anant de bracet, però amb diversitat d'associacions, que van des de la creació de nous gèneres –teatre musical, òpera– a la generació de noves relacions entre acció teatral i música, sempre amb la voluntat de contribuir al desenvolupament dramàtic. Sobre aquest darrer tipus de relacions, entre música i acció, fem incidència en aquest dossier.



La música incidental

ELS INICIS DE LA RELACIÓ ENTRE MÚSICA, DANSA I TEATRE

PER JOSEP PASCUAL I TRIAY

La història del teatre i la de la música corren paral·leles des dels seus mateixos inicis. Ben segur que les primeres mostres de teatre anaren acompanyades en algun moment per sons que reforçaven l'acció, que destacaven un determinat missatge, que suggerien un ambient, que evocaven idees i sentiments alhora que ho feia el text, que creaven expectació davant allò més imminent, etcètera. També degué sorgir aleshores, igualment en temps reculats, encara a l'albada de la humanitat, una relació més o menys intensa segons el cas entre dansa, música i teatre. Parlem, és clar, de dansa, música i teatre en uns estadis molt primaris i en els quals tot plegat degué moure's entre el ritual i l'entreteniment. La música és un llenguatge abstracte, però té una capacitat d'evocació i de creació de climes que en fan una companya ideal de la paraula en l'acció teatral, igualment que passa en els rituals dels més diversos credos religiosos i també en rituals socials i festius. De nou ens trobaríem aleshores amb la dansa, companya fidel tant de la música com del teatre dins el marc ritual –religiós o no–, festiu i artístic. La presència de la música en les accions teatrals –tant representacions com cerimonials, litúrgies, rituals, etcètera– anà afaïçonant amb el temps un llenguatge simbòlic que posava en relació determinades músiques que el públic a qui anaven adreçades era capaç d'entendre. Això s'esdevingué en diverses cultures de l'antiguitat. El teatre asiàtic és ple d'exemples que es mantenen ben vius encara en l'actualitat.

Al teatre de la Grècia clàssica trobem l'origen de la tradició occidental de la música incidental. Aquesta música podia ser instrumental, que era el més habitual, tal com ho ha estat al llarg de tota la història

des d'aleshores, tot i que no manquen, com aleshores tampoc no mancaven, mostres de música incidental amb presència vocal i fins i tot coral. Els autors teatrals grecs tenien molt en compte la música, tant a les tragèdies com a les comèdies, i sovint el poeta era també el creador de la música i de la coreografia. Malauradament, no ens resta res del llegat d'autors tan rellevants com Sòfocles i Esquil. En aquest teatre clàssic trobem una de les fonts de la música

La presència de la música en les accions teatrals –tant representacions com cerimonials, litúrgies, rituals, etcètera– anà afaïçonant amb el temps un llenguatge simbòlic que posava en relació determinades músiques que el públic a qui anaven adreçades era capaç d'entendre.

incidental occidental tal com la coneixem i concebem nosaltres i que ha evolucionat fins als nostres dies. L'altra és la tradició medieval de les comèdies, drames i accions litúrgiques, apareguts vers el segle IX. Sabem que aleshores, en el marc d'una celebració, s'intercalaven escenes dialogades amb intervencions musicals que subratllaven i il·lustraven l'acció.

Al Renaixement, període històric i cultural que suposà una mirada renovada vers l'antiguitat clàssica grecoromana, aparegueren uns espectacles teatrals que es representaven a les corts italianes en els

quals la música i la dansa tenien gran importància. La música tant servia per acompanyar la dansa com per formar part de l'acció teatral amb la seva funció, ja consagrada, d'establir complicitats amb l'auditori d'acord amb uns codis ja coneguts i compartits. Espectacles similars florien també a Anglaterra, les famoses *masques*, de tema al·legòric o heroic, i a França, els anomenats *ballets de cour*, sobre els quals es bastiren veritables tradicions escèniques i musicals que donaren fruits de gran transcendència, com les obres de Henry Purcell, compositor fonamental en el camp de la música incidental, que fou precisament camp privilegiat de la seva creativitat. Fou aleshores, al Barroc, quan la música incidental conegué un conreu extraordinari, ja des dels mateixos inicis d'aquest moviment artístic, cas de l'eclosió a Espanya del teatre de Lope de Vega, Calderón de la Barca i Tirso de Molina, en els quals la música tenia una importància destacable. A més, cal recordar que a les representacions teatrals d'aquests i altres autors s'inclouen uns espectacles breus, sovint lleugers, entre els actes anomenats *entremeses*, també amb un paper destacat per a la música, tant cantada com instrumental.

El Barroc veié el naixement de l'òpera, però això no suposà un declivi per a la música incidental. De fet, fou aleshores que es posaren les bases de diverses tradicions que s'han mantingut vives fins a l'actualitat i que ens parlen de la riquesa de la fèrtil relació entre teatre i música: l'òpera, l'opèreta, la sarsuela, l'*opéra comique*, el ballet, la comèdia musical i d'altres.

Mostres de la convivència entre diferents tipus de música teatral o de relació entre teatre i música ja les trobem al Bar-



Escena de *Dido & Aeneas* de Henry Purcell, el passat maig de 2013, amb el Cor Jove de l'Orfeó Català i direcció de Marc Rosich

Al Renaixement sorgeix un tipus d'espectacle en què la música tant serveix per acompanyar la dansa com per formar part de l'acció teatral amb la seva funció, ja consagrada, d'establir complicitats amb l'auditori d'acord amb uns codis ja coneguts i compartits.

roc –recordem en aquest sentit l'esment que hem fet de Henry Purcell, per exemple– i encara després al Classicisme. Precisament fou al Classicisme quan aparegué a l'àrea germànica un tipus peculiar de música incidental, el melodrama, en què la veu declamada era acompanyada de música gairebé com si fos una veritable ària operística, sovint d'una durada important. La relació entre text i música esdevingué molt íntima i arribà fins al Romanticisme, i els espectacles teatrals dels segles XVIII i XIX anaven acompanyats de música amb molta freqüència. Sovint aquests espectacles sorgiren d'un encàrrec al compositor de l'empresari teatral o del director d'escena, cas de la cèlebre *Somni d'una nit d'estiu* que Mendelssohn escrigué per a un muntatge de l'obra de Shakespeare. Aleshores, per evitar que el seu treball caigués en l'oblit, el compositor elaborà suites de concert

amb la música incidental per al teatre i així han arribat a fer-se un lloc al repertori creacions com *Rosamunda* de Schubert, *Egmont* de Beethoven, *Peer Gynt* de Grieg, *Pelléas et Mélisande* de Fauré i de Sibelius, *L'arlesienne* de Bizet, etcètera. Aquestes músiques d'escena han conegut una segona vida, molt més llarga que la primera, aquesta prou efímera en caure del cartell el muntatge teatral a què es destinaren, com a part del repertori simfònic universal. Un element comú a aquestes suites basades en músiques incidentals és una estructura que conté gairebé sempre una obertura, un entreacte o interludi –o més d'un–, sovint unes danses, i altres números amb títols més o menys descriptius o evocadors del seu origen teatral, amb presència o no de veus solistes i també de cor. Cal dir que els compositors, en algunes ocasions, refeien en major o menor mesura els originals per crear les suites orquestrals i això suposava que, per necessitats purament musicals, es canviés l'ordre de les músiques originals.

La música incidental al teatre posterior al Romanticisme és una tradició ben viva i en l'actualitat la música és un element habitual al teatre de la mateixa manera que ho és al cinema, on els creadors de bandes sonores han creat un llenguatge propi en el qual hi ha diversos elements que la defineixen i que la diferencien clarament de la música incidental per al teatre, de la mateixa manera que el ballet ha anat creant al

llarg dels darrers segles un llenguatge musical igualment genuí basat, com els de la resta de músiques escèniques, en uns codis propis.

Deia Stravinsky que “la música és incapaç d'expressar res per si mateixa”. Probablement tenia raó, ja que és un llenguatge eminentment abstracte i per si sol no aporta significació, ni idees, ni expressa conceptes, ni explica històries, etcètera. Però també és cert que al llarg dels segles la música ha interactuat amb els éssers humans en contextos determinats fins al punt d'anar-se creant uns significats, per bé que no basats en la concreció, però sí basats en complicitats, en trets comunicatius compartits. Així ens trobem amb una música amb gran poder d'evocació i de crear i suggerir ambients i situacions o d'expressar sentiments en ésser establert el contacte entre aquella música que sona en aquell moment determinat i el bagatge musical i cultural –també sentimental– de l'oient, en la memòria individual i col·lectiva, en significacions que van més enllà d'allò que és concert. De fet, de la concreció ja se n'ocupa la paraula tant al teatre com en qualsevol manifestació en què música i paraula conviuen. Ara bé, no podem oblidar que el text, sobretot el text poètic, té una musicalitat inherent, però això ja és tota una altra història. O potser no? En tot cas, música i paraula són companyes antigues i així ho seran sempre. ♦

La música a l'escena

ENTRE LA BANDA SONORA I L'EPICENTRE DEL FET TEATRAL

PER MARTA PORTER

Més enllà dels gèneres estrictament musicals com l'òpera o el musical, la música sempre ha estat lligada al fet teatral. Des de l'antiga Grècia, època en què es gesta el fet teatral tal com l'entenem avui dia, la música sempre hi ha estat present, amb la finalitat de reforçar l'acció, unir diferents escenes, crear clímax i ambients, desvetllar emocions, entretenir el públic durant els descansos o potenciar el missatge del text parlat.

Actualment la majoria de directors de teatre, no tots, veuen la música com una eina indissociable del teatre. El text, la paraula, així com també el silenci, ja són *per se* armes prou importants per crear un món de sensacions que poden colpir l'espectador, i si aquest text és interpretat per bons actors i té una bona direcció teatral és, o hauria de ser, més que suficient per emocionar l'espectador. Però si a aquesta emoció intel·lectual, hi sumem l'emocional que deriva de la música, les sensacions que crea sobre el públic són encara més grans.

Amb tot, cal distingir l'ús de la música en el teatre des de perspectives diferents. D'una banda, hi ha una sèrie de directors d'escena, de fet la majoria, que conceben la música en una obra de teatre com una banda sonora. És a dir, s'hi utilitza la música, tal com es fa en el cinema, per emfatitzar estats d'ànim dels personatges, potenciar i fins i tot crear noves emocions en el públic.

Un segon concepte de teatre amb música és aquell que es decanta perquè la música només aparegui des d'un punt de vista realista, és a dir, que sigui una realitat sonora inclosa dins l'obra teatral; en aquest cas el públic només sentirà música quan l'escoltin els personatges, bé sigui una cançó per la ràdio, la música d'un concert, un disc, la música d'una discoteca.

Una tercera opció és fer que la música esdevingui part essencial del concepte teatral, que formi part de l'argument. En aquest cas, la música esdevé l'eix central de l'escena, però sense tractar-se directament d'un musical o una òpera, sinó entès com a teatre de text en què la música és l'epicentre sobre el qual gira l'obra.

A casa nostra tenim diferents exemples de directors teatrals que utilitzen la música en els seus espectacles en cadascun d'aquests àmbits. Així, el fins ara director del Teatre Nacional de Catalunya, Sergi Belbel, és una clara mostra de l'ús de la música com a banda sonora. *"M'encanta posar música en teatre –assegura amb contundència–. Hi ha gent a qui no li agrada, però suposo que jo vinc d'una cultura cinematogràfica més que no pas teatral i utilitzo la música per subratllar una emoció. La música va a parar a una zona del cervell diferent que la parla, això fa que quan l'afegeixes a una obra teatral arribis molt més a l'espectador. I moltes vegades una música et pot salvar una escena."* I tot i que afirma que mai no ha dirigit una obra de teatre sense música, sí que reconeix que *"a vegades una escena sense música pot ser molt impactant"*.

D'entrada, un director haurà de decidir si pren la música de cançons o partitures prèviament existents o si es decanta per treballar conjuntament amb un compositor. En aquest sentit, Sergi Belbel té clar que prefereix treballar amb compositors contemporanis; ho ha fet principalment amb Òscar Roig i amb Albert Guinovart, *"dos compositors molt diferents"*, assegura. *"Si puc treballar amb compositors, ho prefereixo perquè crees una cosa nova, el músic forma part de la realitat de la producció, t'aporta la seva personalitat i tu hi has de sumar la teva, la del text, la dels*

actors... Tu li dius la idea i ell compon, a vegades fins i tot abans que jo, cosa que m'obliga a fer una determinada escena en funció de la música; altres vegades vénen als assajos i es va fent obra i música de forma paral·lela. A vegades, arriba un Òscar Roig i de cop és la salvació, dóna ritme a una escena, penetra en l'espectador d'una manera molt més sensorial que no pas la paraula, que és més intel·lectual, o Albert Guinovart, que té un poder molt gran."

Amb tot, Sergi Belbel té clar que la crisi econòmica ha canviat la manera de treballar. *"Actualment no es pot treballar tan sovint amb compositors perquè la producció s'encareix molt, és un sou més, pagar un estudi de gravació i si és amb músics en directe encara és més car."* Una solució en temps de crisi és fer-se acompanyar d'un dissenyador de so, una persona que junt amb el director decidiran quin tipus d'efectes sonors, siguin música o no, formaran part de l'obra. *"Jo he treballat bastant amb Roc Mateu, Jordi Bonet, el Guti –José A. Gutiérrez–, que tenen una visió molt creativa i una manera de treballar molt teatral. En aquests casos poques vegades trio jo la música o cançó, llevat que sigui per una necessitat dramàtica, però sí que acostumo a parlar molt del gènere, si pots fer saltar la llagrimeta, vull emocionar... Amb bona música ben col·locada fas créixer l'emoció."*

La música com a eix central

El successor de Sergi Belbel al capdavant del Teatre Nacional de Catalunya és Xavier Albertí. Curiosament, té un concepte diametralment oposat al del seu predecessor en l'ús de la música en el teatre. Albertí, compositor i pianista a més de dramaturg i director d'escena, es decanta per tornar al llenguatge musical la seva pròpia auto-

nomia dins del fet teatral. És per això que lluny de treballar la música com a banda sonora, la incorpora com un fet parateatral en les seves obres, i sovint treballa amb compositors actuals com Albert Llanas, Alberto García Demestres o ell mateix.

“Una de les coses que detecto més sovint en els espectacles contemporanis –explica Albertí– és la utilització fraudulenta que es fa de la música, fins i tot alguns directors d’escena d’òpera es pensen que els músics que tenen al fossat són per subratllar el fet dramàtic, com en el cinema, considerant la música un fet subsidiari. Jo intento trencar amb tot això i utilitzar la música no per emfatitzar, sinó per crear una posada en escena més musical, intento que la música creï el seu propi significat i la seva dramàturgia pròpia sense ser subsidiària de la sintaxi de l’escenari.”

És en aquest sentit que Albertí rebutja la música com una eina merament potenciadora de l’acció. *“El teatre té la paraula i a través d’aquesta ha de ser capaç de crear emocions i descriure comportaments, no pot ser que sigui la música la que et crea el clímax. A més, potser per la meua formació musical, entenc que la paraula és música, la prosòdia és música; m’agrada jugar a tenir consciència que el llenguatge, abans que un fet comunicatiu o semiòtic, és un fet acústic. Quan vas al teatre i escoltes una obra en una llengua que no coneixes, entens moltes coses, i a mi m’agrada treballar els elements musicals del llenguatge, la pulsació, el rubato... Els actors de les grans acadèmies teatrals com la shakespeareana o la Comédie française fan un treball immens de prosòdia basada en mecàniques d’apropiació musical.”*

Del rock al minimalisme

Àlex Rigola és un altre dels directors catalans que ha utilitzat la música de manera molt personal damunt l’escena, combinant els dos elements principals, la música com a banda sonora, però també tractant el text com a prosòdia. Actual director de la Biennal de Teatre de Venècia, on acaba d’estrenar l’òpera *Madama Butterfly* que la temporada que ve passarà a formar part del repertori del Teatre La Fenice, Rigola explica que considera la música com un element narratiu indispensable del teatre *“fins i tot quan no hi ha música”*. *“La música és una forma de narració que complementa l’espectacle a través de la paraula o el moviment, igual com ho fa la il·luminació; són elements que expliquen dramàturgicament una part de l’obra, i la seva utilització pot ser molt variable.”*



Escena de *Troilus i Cressida* de William Shakespeare, al Festival Grec, l’any 2002, amb direcció de Xavier Albertí i música d’Albert Llanas

Per a Rigola hi ha diferents maneres de jugar amb la música dins del teatre. *“La música crea el tempo, l’ambient, el sentiment... Quan la utilitzes en teatre hi ha una part dionisiàca, aquella que és intrínseca a la música, i una altra d’apollínia, que pots tocar, definir com a art escultòric. Però és en aquesta part dionisiàca que s’origina el teatre. El teatre és paraula, però abans de la paraula, el primer que surt escènica-ment són uns tios asseguts en rotilana i cantant sols, d’aquí neix el teatre, d’uns sons guturals tribals per celebrar la primavera, i aleshores aquests homes s’aixequen i creen el moviment, i després se’n fa un discurs i intenten explicar la història de Dionís, on tot neix d’uns sons. És per això que la música no la pots explicar, la sents i esdevé un art dionisiàc, mentre que la paraula és limitada, com una escultura que representa una cosa concreta, és la part corpòria, racional.”*

Sens dubte, l’olfacte musical del director català ha estat clau en l’èxit del seu teatre. *“El més habitual és l’ús de la música o les cançons com un coixí, un fons que està oferint un context del que s’està explicant, i això tant es pot fer amb sons que ens creïn possibilitat d’espais o un fons que ens ajudi a donar la melancolia, per exemple, que no volem donar a través d’interpretació perquè no quedi exagerat; és a dir, el personatge no està trist, però la situació sí que ho és, i això ho pots fer durant un parlament o després com a resum del que ha*

Xavier Albertí:
“Jo intento trencar amb tot això i utilitzar la música no per emfatitzar, sinó per crear una posada en escena més musical, intento que la música creï el seu propi significat i la seva dramàturgia pròpia sense ser subsidiària de la sintaxi de l’escenari.”



Escena de *Forests*, a partir de textos de William Shakespeare, en la producció del Barcelona Internacional Teatre (BIT) i la Birmingham Repertory Theatre Company, amb dramaturgia de Marc Rosich i Calixto Bieito i música de Maika Makovski

succèit. Però la no aparició de la música és també una tria estètica, sobretot depenent de com s'usi la paraula. Davant d'un text de Shakespeare, és el mateix vers el que et marca la qüestió rítmica i et crea l'ambient segons l'autor original o el poeta traductor, aquell vers ens crea tensions i clímaxs que no deixen de ser una part musical en què la melodia no existeix, però sí el ritme."

Un dels elements distintius de la dramaturgia d'Àlex Rigola és sens dubte la tria de cançons que utilitza, en què les lletres són sovint fonamentals. "Amb les cançons és evident que has de buscar lletres que tinguin proximitat amb el que estàs relatant. En el meu cas està molt treballat, són cançons bastant obertes en què busco alguna cosa del text i de la música que em donin diferents possibilitats de joc que fa que puguin agradar a molta gent; a vegades pot ser que només m'interessi la tornada. El que no acostumo a fer mai és parlar sobre una cançó, perquè difícilment combinen, llevat que vulgui fer un casino, convertir l'escena en un merder." I com les tria, aquestes cançons? "Jo vaig fent bandes sonores, vaig guardant sons i al final potser només n'aprofito un 3% i la resta queda per més endavant; a vegades una cançó que em pensava que seria perfecta no quadra com jo pensava en un espectacle concret perquè

no em crea el clima que vull o no m'interessa anar-me'n per aquell camí."

Amb tot, aquell Àlex Rigola rocker en què les cançons exaltaven els ànims de tota una generació s'han anat tamisant per una música més suau. "Cada vegada m'agrada més la simplicitat de les músiques que faig servir, potser perquè les mateixes històries tenen menys rock'n'roll i perquè m'he adonat que si la música és massa brutalment elaborada pren massa presència i pots deixar d'escoltar les paraules. Ara escullo textos que necessiten menys músiques fortes i músiques molt elementals i sintètiques, amb piano en escena, peces d'Eric Satie que acompanyen. Ara, per exemple, estem assajant un espectacle amb música d'Arvo Part molt sintètica i que explica molt bé el que vull transmetre, una mica com les melodies creades per Clint Eastwood a les seves pel·lícules; són notes que es van tornant en melodia de manera molt senzilla. Amb aquestes músiques pots crear jocs simètrics en què la música crea una tensió o simplement és un espai on tot es para perquè el públic l'escolti."

La música en l'escriptura

Marc Rosich, un dels dramaturgs catalans més en voga en aquest moment –acaba de

dirigir la posada en escena de l'òpera de Purcell *Dido & Aeneas* al Palau de la Música Catalana amb el Cor Jove de l'Orfeó Català–, conjuga la tasca de dramaturg amb la de director d'escena. "Com a dramaturg treballo molt amb paràmetres musicals, m'agrada l'òpera i altres músiques i quan escric teatre de text imagino el monòleg com una ària i que el diàleg és duo, mentre que quan escric llibrets d'òpera sempre estic buscant els contrastos. Amb això sóc molt deutor del mètode del Calixto Bieito –amb qui ha treballat en vuit projectes nacionals i internacionals–. Quan ell dirigeix obres teatrals sempre ho fa basant-se en paràmetres operístics, veiem les escenes més ràpides o lentes com un largo, un agitato, un scherzo."

El seu vincle amb l'òpera contemporània –ha escrit els llibrets de tres òperes d'Agustí Charles: *La Cuzzoni*, *Lord Byron* i *Java Suite*– li ha donat la possibilitat de treballar mà a mà amb el compositor. En el món teatral això s'ha traduït en un major acostament als músics. "M'agrada més treballar amb músics actuals. He treballat amb Maika Makovski –cantant mallorquina, a cavall entre Barcelona i Nova York– en *Desaparecer a Barcelona*, a *Forests a Anglaterra* i ara a *Munic* amb Leonci i Lena de Georg Büchner, i amb Guille Milkyway hem fet el musical familiar *La dona vinguda del futur*, que s'ha estrenat al TNC, i em fascina veure com aquests dos mons, el de la música i el de la paraula, es poden trobar, com la música ajuda l'escena i l'escena, la música. És una manera d'anar molt més enllà que pitjar play en un CD."

Rosich reconeix que s'ha acostumat a utilitzar la música de manera diferent després de treballar amb Calixto Bieito. Per exemple, en *Voices, a modern passion*, una obra de teatre inspirada en les passions de Bach per crear un oratori modern, Rosich explica que "tant vam utilitzar el Requiem de Fauré i una cantata de Bach com la cançó *Dancing queen* d'Abba o músiques de DJ Harvey. He après a juxtaposar peces musicals; com en *Desaparecer*, en què és fascinant veure com els textos d'Edgar Allan Poe traduïts per Julio Cortázar es combinen amb les lletres de Maika Makovski, el mateix que vam fer en *Forests* amb el món de Shakespeare i que ara acabem de fer per al *Residenz Theater de Munic* sobre el Leonci i Lena de Büchner."

Sergi Belbel, Xavier Albertí, Àlex Rigola i Marc Rosich representen quatre maneres de treballar la música en el teatre. Però no són les úniques, existeixen infinitat de possibilitats. ♦

Allò que se sent de fons

PARTITURES DARRERE LES BAMBOLINES

PER ANA MARÍA DÁVILA

Si la presència de la música als escenaris teatrals ja és, per si mateixa, escassa, escriure una composició per a una obra de teatre és un fet encara més insòlit. Són pocs els directors que incorporen música als seus muntatges i menor és el nombre de compositors que reben encàrrecs per posar fons sonor original a una obra de teatre. La música de catàleg hi pren majoritàriament la paraula.

Resulta evident que el poder evocador de la música té la capacitat de transformar una escena –o una actuació– anodina en un moment sublim i inoblidable. Tot i això, és precisament per aquesta raó que no tots els directors d'escena aposten per utilitzar-la en els seus muntatges, en considerar-la un element aliè a la dramaturgia teatral.

Aquest debat, però, és relativament nou. Al llarg dels segles, la música ha estat un element consubstancial al fet teatral i grans noms de la història de la música han posat el seu art al servei d'una escena que, en el passat, gaudia de la complicitat directa dels intèrprets. Henry Purcell, Felix Mendelssohn, Franz Schubert, Hector Berlioz, Charles Gounod, Georges Bizet, Gabriel Fauré, Edvard Grieg i, ja en el segle XX, Arthur Honegger i el nord-americà Virgil Thompson han estat alguns dels autors que han tingut en les pàgines dels llibrets teatrals una font d'inspiració.

Avui, però, la realitat és una altra. A diferència del cinema, que de bon començament va fer de la música un element inherent –i, amb el temps, sobreexplotat– al seu llenguatge, el teatre li reserva actualment un paper sovint secundari, tot supeditant-la, moltes vegades, a breus moments d'il·lustració sonora. “La presència de la mú-

sica en els muntatges teatrals és una cosa que està completament en mans dels directors. Depèn de l'ús que ells hi vulguin donar, hi tindrà més o menys presència. La poden fer servir com a element expressiu molt vinculat al text o simplement amb una intenció per subratllar determinats passatges o moments de l'obra”, assegura un professional de la musicalització i l'ambientació sonora.

I en aquestes condicions, són pocs els muntatges que es permeten lluir a la seva llista de crèdits l'autoria d'una composició original, sovint obviada en benefici de seleccions procedents del catàleg sonor universal. Amb tot, els compositors que s'endinsen dins aquest tipus de creacions les consideren una experiència força interessant, que els permet conèixer de prop diferents repertoris i estils, a més d'un repte artístic que demana desenvolupar un treball en estreta complicitat amb el director de l'obra.

A casa nostra, dos compositors que coneixen prou bé l'escena teatral són Albert Guinovart i Joan Vives. A més d'autors de teatre musical i bandes sonores per al cinema i la televisió, ambdós comparteixen l'experiència d'haver concebut més d'una partitura original per al món escènic.

Preludis ambientals

“Des de l'època dels grecs, la música sempre ha estat present en el teatre i només ha estat en èpoques més modernes quan se n'ha començat a prescindir en ares d'un major realisme”, puntualitza el compositor, director musical, lletrista i arranjador Joan Vives (Barcelona, 1953), autor, entre d'altres, de les músiques de muntatges com *Un fantasma a casa* (2011) i *Noies de calen-*

A diferència del cinema, que de bon començament va fer de la música un element inherent –i, amb el temps, sobreexplotat– al seu llenguatge, el teatre li reserva actualment un paper sovint secundari, tot supeditant-la, moltes vegades, a breus moments d'il·lustració sonora.



Escena d'*El comte Arnau* de Joan Maragall, programat pel Teatre Nacional de Catalunya la temporada 2011-12, amb música original de Lluís Vidal i Mariona Vila, direcció d'Hermann Bonnín i la participació del Cor de Cambra del Palau de la Música

dari (2012), ambdós dirigits per Antonio Calvo als teatres Borràs i Poliorama, respectivament.

"Actualment –continua Vives– la presència de la música en el teatre és molt menor i es centra, bàsicament, en ambientació, preludis o una petita introducció per situar el gènere de l'obra: una comèdia, un melodrama... També s'utilitza per unir actes o per omplir un canvi de decorats", afegeix el músic. "Rares vegades es demana música original i, llevat d'alguna excepció esporàdica, mai és música en directe. Tot és música pregravada. Els compositors tenim poca feina, en aquest sentit", admet.

Prou excepcional, doncs, és el cas del dúctil pianista i compositor Albert Guinovart (Barcelona, 1962), autor de musicals de tant d'èxit com *Mar i cel* i *Flor de Nit*, així com nombroses bandes sonores per al cinema i la televisió; entre aquestes, *Nissaga de poder* i *El cor de la ciutat*. Guinovart ha il·lustrat musicalment prop d'una dotzena d'obres de teatre, la gran majoria muntatges dirigits per l'ara exdirector del Teatre Nacional de Catalunya (TNC) Sergi Belbel.

Entre els quals, *L'estiueig* (1999), *Dissabte, diumenge i dilluns* (2002) i *Forasters* (2004).

"Jo he treballat molt amb en Belbel, a qui se li ha d'agrair que sigui un director sempre disposat a encarregar música original per a les obres que dirigeix", diu Guinovart, que defineix la seva feina com "una manera de donar proximitat a l'obra teatral a través de la música. Per exemple, per a Madre (el drama padre) d'Enrique Jardiel Ponciela, vaig fer una música molt melodramàtica; per a Les falses confidències de Marivaux, la música era dels anys trenta; en Primera plana, corresponia al Chicago dels anys vint; en Dissabte, diumenge i dilluns era una música amb mandolines, que recreava el sud d'Itàlia, i en L'inspector de Gogol, vaig fer una estètica russa, amb sons de balalaica... L'objectiu és sempre conduir el subconscient de l'espectador cap allà on el director vol i tu, com a compositor, t'has de posar al servei d'aquest propòsit. A diferència del musical, en què la música és el que preval, en aquest cas la teva feina és decorar i mirar de propiciar allò que el director demana", explica Albert Guinovart.

Dramatúrgia musical

L'especificitat teatral –amb actors de carn i ossos que es belluguen per un escenari aportant la dimensió sonora dels seus propis moviments– condiciona de ple la dramatúrgia musical, i l'obliga a jugar un paper diferent del que adopta en l'univers fílmic, en què sembla imposar-se a qualsevol altre pla de la ficció dramàtica.

Aquesta ha estat, precisament, la base argumental perquè alguns directors d'escena optessin per obviar la música en els seus muntatges, tot argumentant que en la realitat no hi ha músiques sorgides del no res per acompanyar una escena. Una convenció que, en canvi, el cinema ha fet seva fins al punt d'atorgar-hi carta de naturalitat absoluta.

A aquesta diferenciació conceptual bàsica, cal sumar-hi, a més, un condicionant de tipus tècnic. *"En el teatre la veu dels actors, encara que pugui tenir una petita ampliació, arriba de manera directa als espectadors, a diferència del cinema, en què hi ha tota una manipulació darrere. Això*

determina que en la banda sonora d'una pel·lícula puguis fer servir, per exemple, una banda simfònica, perquè hi haurà unes mesclades que ho faran possible. El teatre, en canvi, funciona d'una altra manera; la veu és més feble i no pots posar-hi una música que estigui per sobre seu, perquè impediria sentir els actors. Per això és molt estrany que la música coincideixi amb el text. Normalment es troba al principi o al final d'un acte o il·lustrant l'acció d'una escena", explica Guinovart.

Joan Vives, en canvi, sí que ha viscut aquesta experiència. "Alguna vegada, no gaires, m'han demanat il·lustrar musicalment una escena parlada. És allò que en diem underscoring, una música destinada a ambientar l'escena o a remarcar-ne el caràcter emotiu. Per exemple, en Noies de calendari, la música acompanyava una lectura de cartes i, a través seu, s'evocava la persona que escrivia", recorda Vives. "Per això, la música per a teatre sempre requereix orquestracions molt diàfanes. Usualment es tracta de partitures poc percutides i en les quals domina el so de les cordes, perquè el seu objectiu és la creació d'atmosferes."

Guinovart, per la seva banda, apunta la utilització de "pocs instruments; normalment la música per al teatre és gravada i el compositor ha de buscar la sonoritat que vol sense que soni enllaunada", assenyalant el músic, que ha viscut també la inusual experiència de treballar amb músics en directe. "Només ha estat una vegada, amb l'espectacle Estiueig, que era música d'època que interpretava en directe un trio de corda i un clarinet. Els músics entraven i sortien d'escena i, fins i tot, tenien intervencions actors. Però en aquest cas, aquest fet, que és molt inusual, es justificava perquè l'obra representava un grup d'aristòcrates i els músics eren una mena de servents."

Espais sonors

Més enllà de la incorporació d'una banda sonora –original o no–, les obres teatrals reclamen també el que s'acostuma a anomenar "espais sonors"; és a dir, tots aquells efectes de sons que l'obra demana igual que demana un decorat. "Es tracta de crear fons sonors i passatges de música ambiental que t'ajudin a situar-te en un moment o un context determinat de la representació. És un treball molt proper al món de la dramaturgia", explica José Antonio Gutiérrez, un professional de dilatada experiència en el món escènic i responsable de nombrosos muntatges musicals.

Gutiérrez –Guti, per a tota la professió– es declara ferm partidari de recórrer a l'ús "de músiques de repertori, en lloc de música original, perquè t'obren un ventall infinit de possibilitats. Els recursos expressius són tremends, perquè tens al teu abast una discoteca infinita de sons i músiques. Per exemple, en una obra com Bernadeta-xoc [TNC, 1999] vam utilitzar una banda sonora plena de cançons d'època al mateix temps que unes sonates de Bach. Els contrastos eren brutals i això no t'ho pot donar el treball d'un sol autor", opina.

També és possible, però, un camí intermedi. "També es pot utilitzar una opció mixta, que combini una música original amb sons. Per exemple, en Una vella, coneguda olor de Benet i Jornet, que Sergi Belbel va dirigir al TNC fa dues temporades, hi havia una música original d'Oscar Roig i un muntatge sonor, que havia fet jo, en el qual es sentien moltes ràdios procedents del pati de veïns."

Gutiérrez adverteix que "els sons reals que s'afegeixen a una obra poden tenir molta intenció i ser importantíssims dins la dramaturgia. Per exemple, en el segon acte d'El temps i els Conway, que va dirigir Mario Gas, hi ha una tempesta enorme, que ens va obligar a posar trons i so de pluja per tot arreu. També fèiem servir una música de referència, una música subjectiva, per a la qual vam utilitzar un instrument que es diu glass harmònica [harmònica de cristall] per identificar el personatge protagonista".

Gutiérrez ha treballat amb infinitat de directors, tot i que ha establert una complicitat escènica especial amb tres. "Mario Gas, Carlos Alfaro i Rafael Durán són tres directors que utilitzen la música com si fos un actor. Jo em diverteixo molt amb ells. Tots ells, però, fan servir músiques gravades. No encarreguen música original, sempre demanen muntatges musicals, perquè com que fan servir la música des d'un punt de vista dramàtic, el fet de poder disposar d'un catàleg ampli els ofereix moltes més possibilitats que no encarregar una música original."

Per a aquest professional, les prioritats queden ben clares. "El teatre és la paraula i l'espectador, i tota la resta són accessoris; coses que s'afegeixen per enriquir el missatge expressiu de l'obra", opina José Antonio Gutiérrez, que també creu que "posar música per donar més relleu a les emocions és una mica trampós. Les emocions han de sortir de dintre, i els actors han de saber crear-les i projectar-les als espectadors sense ajuts. Crec que això té més interès que

forçar uns sentiments a través de la música. Per això hi ha muntatges en els quals la música només s'utilitza als assaigs, per posar en situació els actors, i després, quan arriba l'hora de sortir a escena, aquestes músiques es treuen. Vaig viure un cas d'aquests amb l'Edipo que Georges Lavaudant va dirigir a la sala Matadero de Madrid. Es van fer servir moltes músiques perquè els actors s'anessin involucrant en la història, però després, a mesura que s'anava apropant la data de l'estrena, s'anaven traient. Al final les van treure totes", recorda.

Per als compositors Joan Vives i Albert Guinovart, en canvi, la música dona un valor afegit al fet teatral. I si és original, millor. "És com dur un vestit a mida", opina Vives. "La música en el teatre realça l'espectacle i subratlla la seva dimensió com a acte creatiu", remata Guinovart. ♦

Més enllà de la incorporació d'una banda sonora –original o no–, les obres teatrals reclamen també el que s'acostuma a anomenar "espais sonors"; és a dir, tots aquells efectes de sons que l'obra demana igual que demana un decorat.

Músiques de l'estiu

ELS PRIMERS FESTIVALS D'ESTIU A CATALUNYA

PER JORGE DE PERSIA

Assenyala Jordi Pons a propòsit de Guardiola de Berguedà:¹ “que un poble de mil habitants organitzi concerts de música clàssica és un fet destacable i que cal admirar”, ja que eren “uns concerts lligats a un tipus de música, a un poble i a una joia romànica”. Una fórmula polivalent que és –o hauria de ser– l’ensenya dels festivals avui consagrats de què disposa Catalunya. Encara que en veritat s’explota poc la potencialitat de l’entorn patrimonial dels festivals.

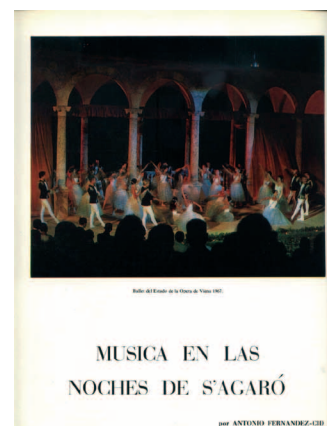
Actualment als estius disposem a Catalunya de festivals que ja assoleixen entre un quart i mig segle de vida activa, i d’altres que són novetat. Però aquestes activitats musicals que desenvolupen els avui consagrats tenen uns antecedents que és important recordar, perquè parlen del potencial d’una societat, d’una cultura, i en temps en què les coses no eren fàcils. Aquells començaments van ser iniciatives privades, directes, en cases de músics i artistes, o emparades per promotors amb capacitat econòmica i sensibilitat cultural.

N’hi va haver ja des de la segona dècada del segle XX amb l’aparició de l’interès pel turisme, i d’altres de més propers als anys cinquanta. I a aquests últims dediquem aquests records.² El començament del segle XX va marcar l’enlairament del turisme, estimulat per la comunicació ferroviària³ per a la majoria, o per a una burgesia que arribava a les seves cases d’estiu amb els seus carruatges o automòbils, tot un signe de poder. Així, per dir alguns casos, la família del Dr. Andreu va marcar amb activitats musicals de cambra els estius de Puigcerdà. Certs prohoms –també en la segona dècada del segle– van promoure representacions operístiques d’autors catalans en platges de l’Empordà, com aquella recordada i documentada representació de 1910 de l’òpera *Marina* a la platja de Lloret.⁴ Hi va haver espectacles d’estiu

que es van dir *teatre de natura* o *teatre de naturalesa*, com va ser el cas per exemple a la Garriga el 1914. Eren temps en què es recuperaven a través de l’arqueologia i l’excursionisme tresors de la història de l’art.

Temps també en què visionaris, inversors, i fins turistes, establien les bases d’un nou patrimoni. Un exiliat, el coronel rus Nikolai Woevodski, i la seva esposa Dorothy Webster, gran aficionada a la jardineria i vídua d’un dels descobridors de la tomba de Tutankamon, van construir un castell neogòtic a Cap Roig, amb un jardí botànic. Per la seva banda, José Ensesa Pujadas i el seu fill Ensesa Gubert, amb la col·laboració de l’arquitecte Rafael Masó i Valentí van crear S’Agaró, i allà –a la casa familiar dels Ensesa– José Ensesa Montsalvatge va posar en marxa als anys cinquanta una de les primeres experiències musicals de gran calat de la Costa Brava. Xavier Montsalvatge va ser protagonista en aquells festivals de S’Agaró (1956-1977) que tenien lloc cada estiu amb concerts o espectacles musicals a l’escenari –*loggia* renaixentista de l’arquitecte Folguera (foto lateral)– de Senya Blanca, de cara a la Mediterrània, en la qual van participar figures internacionals. La seva extinció, assenyala el mateix Montsalvatge, va ser per la consolidació per exemple del Festival de la Porta Ferrada, que ja des del 1958 va començar uns concerts cada estiu a la plaça del Monestir fins a la seva formació definitiva.⁵

A l’exili, a la propera localitat de Prada, Pau Casals havia posat en marxa el 1950 els festivals que ara porten el seu nom, un model cambrístic particular i poc present en aquesta Catalunya. I un dels que acudien a visitar el mestre era el violinista Xavier Turull, que va protagonitzar una experiència singular i rica: els concerts d’estiu de Palafrugell que van començar formalment el 1963 a Calella i Llafranc i que tenien lloc als jardins de La Marineda (foto central) cedits



per a l’ocasió pels senyors Martí. Entorn de Turull, un cercle d’amics propers del qual participava Frederic Mompou, Manuel Valls i Xavier Montsalvatge, entre d’altres, organitzaven sessions musicals íntimes i de gran caràcter en aquells paratges privilegiats de la costa, en els quals Montsalvatge ja s’havia entretingut a recollir els ecos de les havaneres. ♦

NOTES

1. Jordi Pons: «L’Erol», 2000, núm. 66, sobre les Nits Musicals i la seva història des del 1965 amb la coordinació de Salvador Pueyo.
2. No podem deixar d’esmentar en aquest limitat espai les activitats que a Barcelona duïa a terme, al seu Jardí dels Tarongers, Josep Bartomeu des del 1948, amb concerts i fins i tot òperes, fins que el 1962 Joventuts Musicals va crear el Festival de Barcelona.
3. Es destinaven trens especials per arribar a una determinada representació operística.
4. Obra que havia escrit Francesc Camprodon, i que va posar en música el basc Emilio Arrieta. Precisament a Euskadi també tenien lloc, a l’ombra del turisme –que havia propiciat Biarritz i Sant Sebastià–, algunes activitats líriques –fins i tot d’òpera– en relació amb les tradicions locals.
5. «L’Arjau». Ajuntament de Sant Feliu de Guíxols, núm. 66, novembre 2012, amb articles de Joan Gay, Joaquim Rabasseda i Narcís-Jordi Aragó.

El cinema va al Liceu (II)

UNA SALA DE PROJECCIONS DE LUXE

PER JOSEP LLUÍS I FALCÓ

Aquesta temporada s'han fet al Liceu dues funcions força singulars, i directament relacionades amb el cinema: les projeccions de *Blancanieves* (2012, Pablo Berger) i d'*Els nibelungs* (1924, Fritz Lang). Ambdues projeccions tenien com a denominador comú l'acompanyament musical en directe, perquè ambdues pel·lícules són mudes.

La primera, *Blancanieves*, amb música del compositor habitual d'Isabel Coixet, Alfonso de Vilallonga, hi va ser preestrenada el 25 de setembre de 2012. Els intèrprets van ser la Sinfonietta Monteolvido, agrupació dirigida per Roman Gottwald, que va acompanyar la cantant Sílvia Pérez Cruz, que interpretà dues cançons compostes per Chicuelo i una de seva. La van acompanyar els palmeros Isaac Viguera i Jonathan Rodríguez, mentre que Chicuelo, que no va poder assistir-hi, va ser substituït pel guitarrista flamenc Tomás Lorenzo. Malgrat que es va demanar al públic que hi assistís vestit a la moda dels anys vint, època de l'argument del film, la crida no va tenir gaire èxit, tot i que sí el va tenir la projecció, amb l'assistència del director del film i les actrius principals: Ángela Molina i Maribel Verdú.

La segona d'aquestes funcions singulars va ser la projecció el passat 27 d'abril d'*Els nibelungs* (imatge central), en realitat dos films que es projectaren en una única, i llarguíssima, funció (més de cinc hores) que permetia veure una còpia de la pel·lícula restaurada pel Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung. No és pas el primer cop que aquest film es projecta al Liceu, ja que s'hi va poder veure el 5 de novembre de 1990, en el marc del IV Festival de Cinema de Barcelona. En aquella ocasió va ser la DEFA Sinfonie Orchester, dirigida per



l'austríac Bernd Heller. Enguany ha estat el torn de la Jove Orquestra Nacional de Catalunya, que sota la batuta de Manel Valdivieso va posar en solfa aquest clàssic del cinema mut, amb l'acompanyament original, *Die Nibelungen*, op. 25 de Gottfried Huppertz (1887-1937), que també va ser l'autor, anys més tard, de la música original de *Metropolis* del mateix Lang.

A qui llegeixi això, el pot sorprendre que al Gran Teatre del Liceu es projectin pel·lícules; però en realitat, tot i que no sigui habitual, aquest no és pas un fet inèdit. I no ens referim a la projecció de fragments audiovisuals com a complement escenogràfic d'una òpera, recurs cada cop més habitual, sinó a projeccions considerades com a espectacle en si mateix.

En el primer cas, la referència més antiga la trobem el 25 de gener de 1899, en què durant una representació *La valquíria* es va utilitzar una breu filmació de la cavalcada, sembla que obra del pioner del cinema català Fructuós Gelabert, que l'havia filmada a Vallvidrera amb unes amazones del Circ Alegria, en producció dels germans Napoleón. En el segon dels casos, els de les

projeccions de cinema no vinculades a una òpera, cal anar-se'n al 2 de maig de 1928, quan en el decurs d'un festival benèfic, per a la Junta Provincial de la Lucha Antituberculosa, es va projectar *Corazón de reina* (1926, Guillermo Muñoz), un film educatiu sobre la tuberculosi en el qual apareixia la reina Victòria Eugènia i els seus fills. Després, el 17 de gener de 1930, un altre festival, ara en favor de la secció catalana de la Liga Española contra el Cáncer, va incloure el documental *La España de hoy* (1929, Francisco Gargallo), presumptament mut i acompanyat amb música en directe, de la qual fou autor Víctor Granados.

Després d'això triguem a trobar projeccions de cinema (insistim-hi, no "operístic") al Liceu: el 21 de març de 1993, vingué l'estrena barcelonina de *La febre d'or* (Gonzalo Herralde, 1993) en la seva versió cinematogràfica completa –com *Els nibelungs*, més de cinc hores, de les quals es va fer una minisèrie de televisió–; director i protagonistes van arribar amb cotxe de cavalls al teatre, al més pur estil de Hollywood. I ja al 2007, el 16 d'octubre, el director Ventura Pons hi va estrenar, tot i que al Foyer i no pas a la Sala Gran, la seva pel·lícula *Barcelona (un mapa)*.

Capítol a part mereixerien les projeccions d'òperes, tant les que foren concebudes per al cinema, com el *Parsifal* de Jürgen Syberberg, projectat el 10 d'octubre de 1982, com aquelles que, filmades sobre l'escenari d'un teatre, s'hi han projectat de vegades, com es va fer durant les festes de Nadal de l'any 2002, amb projeccions de *La Traviata*, filmada al mateix teatre el desembre de 2001.

Però... ja ho hem dit, oi?, mereixen capítol a part. ♦

Carles Guinovart

“LA MÚSICA ÉS UN CAMÍ DE PERFECCIÓ”

PER ANA MARIA DÁVILA

Ana Maria Dávila

El seu nom figura als currículums de tota una generació de compositors catalans. Amb gairebé quatre dècades de dedicació a la docència, Carles Guinovart és un dels màxims referents pedagògics del país. Professor d'harmonia i composició, va ser pioner en la disciplina de l'anàlisi musical del programa d'estudis del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona (CSMMB), on també va introduir un curs dedicat a la música del segle XX que impartí durant 30 anys. Actiu divulgador musical, Carles Guinovart, però, es veu a si mateix abans que res com a compositor.

“Per a mi la música ha estat com respirar. La vaig viure des de molt petit a casa. El meu pare, fill de Tarragona, era un grandíssim pianista i havia arribat a tocar a quatre mans amb Alfons XIII”, evoca el compositor, recordant la figura de la persona que aviat va despertar en ell una profunda vocació. *“Malauradament, però, el meu pare va pertànyer a aquella generació perduda a la qual tocà de viure entre dues guerres mundials i, per tant, es va haver de guanyar la vida com va poder, malgrat ser un artista molt preparat. I potser per això jo no he acabat sent pianista, perquè el pare ja ho era massa.”*

Carles Guinovart i Rubiella (Barcelona, 1941) encaixa bé en la imatge de pedagog docte i afable; un mestre d'aquells als quals es pot escoltar hores i hores; brillant i profund en el contingut, clar i planer en el discurs. *“Són molts anys d'explicar coses”,* riu. Format al Conservatori de Barcelona, on va ser alumne de Joaquim Zamacois, Josep Poch i Xavier Montsalvatge, el 1966 va obtenir una beca per ampliar els estudis de piano a París, fet que representà per a ell

l'obertura a un nou món. *“Recordo molt la recomanació que em va fer el director de l'Institut Francès, abans de marxar. Aquell home em va cridar a part i em va dir: «Ara que ningú ens sent, jo li recomanaria que no només es dediqui a estudiar el piano. Miri també de treure profit de tota l'oferta cultural que li donarà París i vagi a concerts, exposicions, a l'òpera.» I jo li vaig fer cas.”*

Carregat de llibres –*Fonaments de la música. La consciència humana* d'Ernst Ansermet, fou una lectura particularment reveladora per a ell– i amb les oïdes plenes de música, Guinovart tornà a Barcelona el 1967. Llavors ja veia que el seu camí no seria l'escenari. *“Jo estudiava al costat de l'Eulàlia Solé, l'Antoni Besses, el Josep Maria Colom..., gent que es menjava el món des del punt de vista pianístic. I tot i que a mi m'entusiasmava tocar, jo no tenia la mateixa vocació que ells. Jo tirava més cap a la cosa analítica i quan havia d'interpretar una peça, abans l'esmicolava. Era un món més amagat, en el qual em trobava bé i que també em portava cap a la composició”,* recorda.

L'any 1970 guanyà, per oposició, una plaça com a professor d'harmonia i contrapunt al Conservatori barceloní, on de seguida presentà una proposta per impartir un inèdit curs de música del segle XX. Una dècada després hi afegí una altra novetat: la introducció, com a matèria obligada dins el IV Curs d'Harmonia, de l'anàlisi musical. *“Això era un tema que antigament no es de- manava en els plans d'estudis i, per tant, la gent no ho feia”,* assenyala Guinovart, gran difusor de les teories analítiques de Heinrich Schenker. *“El que intentes sempre és descobrir la creativitat que hi ha darrere una partitura, arribar al seu sistema ner-*

viós”, afirma el pedagog, que el 1991 va estendre el seu magisteri a l'Escola Superior de Música Reina Sofia de Madrid; més tard a Musikene del País Basc i, des del 2002, a l'ESMUC.

“Jo he tingut molts alumnes i sempre he procurat despertar dubtes en ells”, diu el músic, que també ha volgut dotar els seus deixebles d'unes bases sòlides a l'hora d'en- carar “el repte” compositiu. *“És molt important tenir una formació profunda, perquè uns bons coneixements de l'harmonia, el contrapunt i les estructures afavoreixen la creativitat”,* assegura. *“Avui, darrere l'ordinador, a vegades s'escriuen coses que són antiinstrumentals i que tampoc no afegeixen imaginació. Es busquen resultats fent anar una música que és de llauna.”*

Amb un ampli catàleg com a creador, en el qual figuren des d'obres a solo fins a partitures simfòniques, les millors cartes de presentació del seu univers interior, Carles Guinovart ha viscut sempre la composició com “un gest espontani”, un crit íntim d'emoció que *“té sobretot a veure amb la intel·ligència emocional i en el qual, la inquietud analítica afavoreix l'ordenació d'idees, però no és imprescindible”.* I és que per a aquest mestre i artista, la música és quelcom més que l'art de combinar els sons. La música és un món ple de misteris insondables, un univers d'una amplitud i profunditat tan enorme que *“segons com te la plantegis, t'ho pot donar tot. Dins la música trobes les matemàtiques, la filosofia, la història, la poesia... Ser músic podria un concepte gairebé renaixentista”,* diu. *“La música és un camí de perfecció; un ideari, fins i tot platònic, que es materialitza quan es toca. I quan es toca es profana la seva pu- resa.”* ♦

Música, antimúsica i teatre en **Fluxus**

PER MAGDA POLO PUJADAS

Quan el 1951 John Cage va entrar en una cambra anecoica a la Universitat Harvard per escoltar el silenci, de ben segur no s'imaginava que aquell fet tingués unes implicacions tan transcendents pel que feia a la nova consideració dels elements per excel·lència de la música: el so i el silenci. Arran d'això, la música es batia en duel en el camp de l'ontologia musical més pregonera per canviar els paradigmes de la música occidental. "La crisi de la música" encapçalava –com a títol i en negreta– la partitura del pensament musical que imperava en una època de postguerra, en què la cerca dels nous llenguatges de la creativitat no estava constrenyit per ningú ni per res.

El so, que fins a la primera dècada del segle XX havia gaudit del privilegi de ser el màxim protagonista de la música, es trobava, a partir de l'experiència viscuda pel pare de la música aleatòria a Harvard, amb l'amenaça d'un silenci que no només indicava l'absència temporal del so –ja que Cage va sentir a l'interior d'aquella cambra anecoica permanentment dos sons, un de greu i un d'agut: el del ritme del seu sistema circulatori i el del *tinnitus* del seu sistema nerviós–, sinó també la impossibilitat de sentir el silenci i de retruc fer prevaler un dels conceptes que passà a protagonitzar, juntament amb el temps, la música del segle XX i XXI, l'espai.

Temps i espai alçaven el teló de la nova mètrica del discurs musical perquè la consciència del so, el soroll i el silenci proposaven una escolta múltiple, oberta i atenta. En definitiva, una redimensió de l'experiència artística i estètica.

És ben sabut que John Cage va transmetre els resultats de les seves experimentacions en les classes que feia a la New School of Social Research a George Brecht, Allan

Kaprow, Al Hansen i Alison Knowles. I que en les seves intervencions als festivals de música contemporània d'estiu a Darmstadt ho arrelava, també, a Europa. No ens ha d'estranyar que Joseph Beuys, Wolff Vostell, Nam June Paik i Charlotte Moorman, als anys seixanta, comencessin a assimilar les seves propostes, juntament amb les de Brecht i Knowles, i a crear una nova música dins del grup Fluxus. Ens trobàvem davant "*la crisi de la crisi*", davant un moment en què la conjuntura dels constants canvis socials portava a la inestabilitat i a reaccions marcades per allò traumàtic.

Si John Cage va compondre *4'33"* el 1952 amb unes indicacions en la partitura que consistien només en la paraula silenci (*tacet*), utilitzada per als tres moviments que la componien, s'evidenciaven dues coses: primer, que el silenci era impossible tal com havia estat pressuposat en la societat occidental, malgrat que s'indiqués en la partitura, perquè sempre se sent algun soroll que forma part del moment i l'espai on s'executa l'obra i, segon, que la partitura passava a ser un suport al llenguatge comú que descrivia l'actitud que havia de tenir el músic i el que havia de fer envers l'obra. Així, doncs, l'obra musical deixava de ser "obra", en el sentit estàtic del terme, per passar a ser "acció", en el seu sentit dinàmic.

La interpretació, tal com havia estat entesa fins a la Primera Guerra Mundial, mutava no només el concepte d'interpretació o execució, sinó també el paper de l'interpret. Davant d'una partitura com *4'33"*, una de les obres més controvertides de la contemporaneïtat, el fet musical deixava de ser una traducció literal de la composició escrita i es formulava com a *performance*, en la qual tot era possible, especialment la improvisació i la manifestació de la llibertat.

Davant d'aquest nou context musical, el grup Fluxus va crear tota una sèrie d'obres que posaven en relleu aquesta nova actitud davant la vida. Una de les finalitats més perseguides era la d'acostar la música al públic d'una manera provocadora, irònica i, la majoria de vegades, mordaç. Per, així, deixar d'escoltar la música i passar a viure-la.

Els Festivals Fluxus, el primer dels quals s'esdevingué el 1962 a Wiesbaden, ja van començar a lluir la necessitat de treure la música de "*l'estat d'asfíxia en la qual es trobava fins aleshores*". En el segon Festival, a París, el mes de setembre del mateix any, ja apareixia en el cartell: poesia, música i antimúsica. La interdisciplinarietat de la música els permetia radicalitzar el fet musical, l'acció performàtica amb l'aliança de la plasticitat i la parateatralitat. S'enviaven nous escenaris, i així la música es perdia totalment, s'anul·lava, fins a qüestionar qualsevol petjada de l'herència de la tradició occidental. L'antimúsica era una actitud personal i subjectiva, però anava més enllà d'això, car representava una revolta política i social que pretenia canviar de manera fugaç el decurs de la història del pensament musical.

L'any 1963, els dos festivals que van tenir més ressò, el de Düsseldorf al febrer i el d'Amsterdam al juny, anunciaven en els seus cartells respectius la relació indissociable de la música, l'antimúsica i el teatre. La música, amb Fluxus passava a assumir el que significa la paraula teatre, un lloc des d'on poder contemplar el món, des d'on abraçar o escopir la vida. Per alliberar la música, el grup Fluxus, en dramatitzava qualsevol detall, destruïa instruments, deixava passar el temps pel plaer que passés, feia coses que tenien poc a veure amb la música, perquè per als membres de Fluxus tot era música, perquè la música era la vida. ♦

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

INTÈRPRETS I REPERTORIS: UN NOU CONCEPTE DE CONCERT

PER XAVIER CHAVARRIA

Al llarg dels vint-i-tres anys d'activitat, Música da Camera va portar a Barcelona el bo i millor de la música europea del moment, tant pel que fa a músics com a repertoris. Un cop consolidats l'Associació i el públic que hi pertanyia, Da Camera va començar a convidar els compositors contemporanis més destacats, a qui dedicava festivals i sessions monogràfiques en què ells mateixos interpretaven o dirigien obres pròpies, i també figures de la interpretació del moment: pianistes consolidats i de prestigi com Viana da Motta, Édouard Risler (que va tocar la integral de *Sonates* de Beethoven), Alfred Cortot, Ricard Viñes, Arthur Rubinstein, Mieczyslaw Horszowski, Harold Bauer (també Prokófiev, Ravel i Bartók, que van tocar peces pròpies) o Rudolf Serkin; violinistes de la categoria de Fritz Kreisler (que va venir tres cops), Mathieu Crickboom, Nathan Milstein, Joseph Szigeti, Adolf Bush, Jacques Thibaud, George Enescu o un jove i jove Jasha Heifetz (segons la premsa, “*colós violinista que va deixar «blaus» els socis de Da Camera*”), que s'alternaven amb els virtuoses autòctons com Francesc Costa, Joan Massià, Joan Manén o Antoni Brossa; també directors com Otto Klemperer o Hermann Scherchen (a part dels compositors que dirigien obres pròpies, com Stravinsky, Schönberg, Ravel, Honegger, Webern o Hindemith), i altres figures de l'època, com el violoncellista Pierre Fournier, la soprano Maria Freund, el guitarrista Miquel Llobet (venerat arreu del món i que feia divuit anys que no tocava a casa seva) o la clavecinista Wanda Landowska. També van acudir-hi orquestres estrangeres i formacions de cambra de gran reputació que no només tocaven

un repertori innovador, sinó que ho feien d'una manera completament nova, inoïda al nostre país: una alenada d'aire fresc de formes i maneres, una porta oberta de bat a bat a Europa i al món, que la ciutat rebia amb aïdesa i admiració, i als quals dedicarem una atenció especial en els propers capítols.

No obstant això, Música da Camera sempre va mostrar una forta complicitat amb els músics i compositors catalans, que van estar molt presents en la programació des de bon principi, i per als quals l'Associació va ser un magnífic aparador i un bon trampolí.

Els primers concerts: fonamentant la identitat

Des de la primera temporada, l'Associació va apostar pels joves intèrprets catalans: al segon recital, celebrat l'1 de maig de 1913, hi va actuar la soprano Mercè Plantada, que tenia 21 anys: va ser el seu concert de presentació (en el vintè aniversari de Da Camera, Plantada va voler participar al concert commemoratiu per recordar que l'Associació va propiciar el seu debut professional). També hi va actuar el Quartet Renaixement, que liderava un jovenet de divuit anys anomenat Eduard Toldrà. Artistes consagrats com Blai Net o Carles Vidiella van actuar acompanyats pel Trio Barcelona o per l'orquestra de l'Associació que dirigia Josep Rabentós, i de França va venir un conjunt instrumental dedicat a la música antiga, la Société des Concerts d'Autrefois, que va interpretar un reper-

tori absolutament desconegut a l'època, d'autors com Boismortier, Rameau, Sacchini, Caix d'Hervelois o Borghi. El lied i la cançó van ocupar per primera vegada tot el programa d'un concert: la prestigiosa soprano Marya Freund (que acabava de participar en l'estrena de *Gurrelieder* de Schönberg a Viena) va cantar Brahms, Schumann i Debussy, i va despertar l'afició pel gènere.

La temporada següent, que ja va tenir onze concerts, hi va debutar una altra cantant prometedora, Conxita Badia, que només tenia setze anys i ja era definida com “*la resalada intèrprete de las Tonadillas de Granados*”; també hi van actuar Francesc Costa, Gaspar Cassadó, Blai Net, Josep Cumellas Ribó, el Trio Barcelona i novament el Quartet Renaixement, ara acabat de tornar d'una estada d'ampliació d'estudis a París i Berlín, escapçada per l'esclat de la Primera Guerra Mundial: en aquest concert es va donar la primera audició del *Quartet* de Ravel. J. S. Bach va ser el primer compositor objecte d'un concert monogràfic de l'Associació, i s'hi va escoltar per primera vegada a la Península la *Suite orquestral núm. 1*.

L'Orquestra de l'Associació que dirigia el mestre Rabentós (recordem-ho, una orquestra d'aficionats i amateurs) continuava la seva activitat, consolidava un admirable nivell musical i ampliava el seu radi de concerts més enllà de Catalunya: el 1915 va fer una gira per Espanya, amb actuacions a València, Saragossa, Lleó, la Corunya, Oviédo, Gijón, Burgos i Logronyo, amb un èxit remarcable.

En ple creixement, la mort de Granados

En la tercera temporada (1915-16), Música da Camera va augmentar a dotze el nombre de concerts, i va ampliar els espais que els acollien: el Palau de la Música, la Sala Mozart (al carrer de la Canuda) i la Sala Granados (avinguda del Tibidabo). També en aquesta temporada es va iniciar l'organització de propostes temàtiques i monogràfiques, anomenades sessions o festivals, dedicades a compositors eminents. Aquesta fórmula no era gens habitual a l'època: hi predominaven els concerts miscel·lanis, amb la participació d'interprets diversos que anaven desfilant per l'escenari en concerts de llarga durada i repartits en tres parts (i que devien acabar passada la mitjanit!). La primera sessió monogràfica programada per Música da Camera va estar dedicada a Robert Schumann, es va fer el 19 de desembre de 1915 i la va protagonitzar el Trio de Barcelona. Aquesta fórmula, tan innovadora com agosarada, va tenir continuïtat i va instaurar un nou format concertístic que s'ha consolidat al llarg del segle XX i fins als nostres dies. Unes setmanes abans, Enric Granados (que era director artístic de l'Associació) havia tocat el *Concert per a piano* de Grieg al Palau, en la que va ser la seva última actuació a Catalunya. Poques setmanes després de la seva tràgica mort, el 24 de març de 1916, Da Camera li va retre un sentit homenatge amb l'actuació de Conxita Badia, Mercè Moner, Ferran Via i Frederic Longàs. Aquella temporada també va presentar el pianista valencià José Iturbi (amb vint anys acabats de fer) i el primer concert de Ricard Viñes per a l'Associació, formant part del Trio Francès.

La consolidació definitiva de l'Associació s'havia d'assolir a través de l'increment de socis de l'entitat, i això s'assolí amb la presència de figures de renom internacional amb una gran capacitat de convocatòria. Una de les més eminents d'aquells anys era precisament Pau Casals, que estava al punt àlgid de la seva carrera, amb un reconeixement extraordinari arreu del món i que feia anys que no tocava a Catalunya. Durant la quarta temporada, i amb l'afany de reflotar la migrada situació financera de l'entitat, l'Associació va aconseguir programar un recital de Casals al Palau: *"El gran artista, glòria de la nostra terra, reputat universalment com al primer dels millors*



Arxiu fotogràfic Centre Documentació de l'Orfeó Català

El Quartet Renaixement, fundat per Eduard Toldrà, dedicà aquesta fotografia a l'Orfeó Català amb motiu del seu debut al Palau de la Música, el 1912

violoncel·listes, l'eminentíssim Pau Casals ha accedit a encarregar-se d'un dels concerts del curs. Aquest concert serà, com tots els nostres, reservat rigorosament als senyors socis i, essent limitada la cabuda al Palau de la Música Catalana, no s'admetran més inscripcions de socis que les que permeten el nombre de localitats de què es pot disposar." El recital es va fer el 19 de novembre de 1916, Casals hi va tocar obres de Schumann, Haydn i Bach, i va ser un èxit apoteòsic. Efectivament, aquest concert de Casals i el seu compromís com a nou director artístic van suposar la consolidació de l'entitat: poc després Música da Camera ja no va admetre més associats perquè es depassava el nombre de localitats del recinte més gran que acollia els seus concerts, el Palau. A més, Casals va propiciar una altra de les grans iniciatives de l'entitat, un símbol de la nova etapa: el "concert europeu", que presentava músics estrangers de renom. Una de les primeres figures convidades va ser un jove polonès, virtuós del piano: Arthur Rubinstein. L'Orfeó Català dirigit per Lluís Millet va cloure aquella temporada amb un concert a *capella* amb cançons catalanes i música del Renaixement.

La consolidació d'un nou model

L'any 1918 Música da Camera va ingressar a la Unió de Societats Filharmòniques d'Espanya, i això significava que qualsevol dels seus socis podia accedir als concerts organitzats per les entitats germanes arreu del territori espanyol: Bilbao, la Corunya, Ovi-

edo, Saragossa, Gijón, Santander, Burgos, València, Logronyo, Alacant i Porto. Aquella cinquena temporada va tenir diverses actuacions destacades: els pianistes José Viana da Motta, Paul Loyonnet i Édouard Risler (que va fer sengles sessions dedicades a Beethoven, Liszt i Chopin); els violinistes Joan Manén i Enrique Fernández Arbós; o el guitarrista Miquel Llobet, reconegut i admirat arreu d'Europa i Amèrica, i que Da Camera va recuperar per al públic català després de divuit anys d'absència.

L'exclusivitat dels concerts de Música da Camera va generar molta expectació en la societat barcelonina, que es mirava meravellada i encuriosida aquella entitat. La seva fama i prestigi creixia, i la seva labor va situar Barcelona a un nivell musical proper al de les grans urbs europees. A partir de la sisena temporada (1918-19) es van incrementar els concerts de músics i formacions estrangers, i es va propiciar la presència dels compositors més importants del moment; als programes de mà s'incloïen notes i il·lustracions interessantíssimes, escrites per especialistes i musicòlegs, sobre les obres i els autors del concert, i es programaren conferències per als associats sobre cultura musical. L'afició musical a Barcelona va créixer exponencialment i va refinar els seus gustos gràcies a la qualitat de les propostes que s'hi feien. L'actitud i la mentalitat dels aficionats a la música, i la vivència del concert també estaven canviant, i Música da Camera era l'artífex d'aquest canvi. Barcelona aprenia a escoltar la música d'una altra manera, i l'apreciava millor. ♦

Paolo Conte

PER MIQUEL PUJADÓ

Alguns, de vegades, tendeixen a oblidar que la cançó i la poesia lírica eren, a l'origen, la mateixa cosa, i s'estranyen, o fins i tot s'indignen, quan hom gosa posar al mateix nivell poetes i autors de cançons. Però el fet és que hi ha poetes "de llibre" perfectament oblidables i autors de cançons que, deixant de banda les convencions inherents a l'oralitat, han desenvolupat una obra d'altíssim nivell: no és pas per fer una *boutade* que García Márquez considerés Georges Brassens com el millor poeta francès del segle XX! Fa uns mesos ja vam portar en aquesta secció Léo Ferré (el qual havia estat inclòs en la pres-

tigiosa col·lecció *Poètes d'aujourd'hui*, de l'editorial Seghers), i ara reincidim amb Paolo Conte (Asti, 1937), un dels artistes italians més influents de les darreres dècades.

Advocat de professió, Paolo Conte s'inicià musicalment en el món del jazz com a vibrafonista, i les seves primeres cançons (com "Azzurro") van ser popularitzades per Adriano Celentano i altres intèrprets. A partir del 1974, decideix cantar ell mateix les seves composicions, i desenvolupa una obra personalíssima, en què la música clava les arrels en el jazz clàssic, els ritmes llatins, la cançó francesa, l'avantguarda i

el cabaret, mentre que els textos creen un univers fascinant a partir d'elements surrealistes, fins i tot dadaïstes, amb els quals fa una transposició lleument desenfocada –i, per això, sorprenent– del nostre entorn quotidià. Moltes de les seves peces parlen de la música i d'allò que l'envolta ("La vera musica", "Alle prese con una verde milonga", "Sotto le stelle del jazz", "Blue tangos", "Jimmy ballando", "L'orchestrina"...). Hem seleccionat "Boogie", un *collage* extraordinari d'imatges, banals les unes, insòlites les altres, que recreen una sala de ball, l'energia de l'orquestra i la sensualitat d'una parella de dansaires. ♦

BOOGIE

Due note, e il ritornello era già nella pelle di quei due.
Il corpo di lei mandava vampate africane, lui sembrava un coccodrillo.
I saxes spingevano a fondo come ciclisti gregari in fuga
e la canzone andava avanti, sempre più affondata nell'aria.
Quei due continuavano, da lei saliva aflore di coloniali
che giungevano a lui come da una di quelle drogherie di una volta
che tenevano la porta aperta davanti alla primavera...
Qualcuno nei paraggi cominciava a starnutire.
Il ventilatore ronzava immenso dal soffitto esausto.
I saxes, ipnotizzati... Dai movimenti di lei si spandevano
rumori di gomma e di vernice, da lui di cuoio.
Le luci saettavano sul volto pechinese della cassiera
che fumava al mentolo. Altri starnutivano senza malizia
e la canzone andava elegante, l'orchestra era partita, decollava...
I musicisti, un tutt'uno col soffitto e il pavimento,
solo il batterista nell'ombra guardava con sguardi cattivi.
Quei due danzavano bravi, una nuova cassiera sostituiva la prima,
questa qui aveva gli occhi da lupa e masticava caramelle alascane.
Quella musica continuava, era una canzone che diceva e non diceva,
l'orchestra si dondolava come un palmizio davanti a un mare
[venerato].
Quei due sapevano a memoria dove volevano arrivare...
Un quinto personaggio esitò prima di starnutire,
poi si rifugiò nel nulla...
Era un mondo adulto,
si sbagliava da professionisti.

BOOGIE

Dues notes, i aquells dos ja tenien el refrany a la pell.
El cos d'ella enviava ràfegues africanes, ell semblava un cocodril.
Els saxos empenyien a fons com ciclistes gregaris en fuga
i la cançó continuava endavant, cada cop més enfonsada dins l'aire.
Aquells dos continuaven, d'ella pujava una fortor colonial
que se li enganxava a ell com la d'una d'aquelles adrogueries de temps
[enrere]
que tenien la porta oberta davant la primavera.
Algú pels voltants començava a esternudar.
El ventilador bronzia immens des del sostre exhaust.
Els saxos, hipnotitzats... Dels moviments d'ella, vessaven
sorolls de goma i de vernís; d'ell, sorolls de cuir.
Les llums llampeguejaven sobre el rostre pequinès de la caixaera,
que fumava cigarretes mentolades. D'altres, esternudaven sense
[malícia,
i la cançó anava endavant amb elegància. L'orquestra havia partit,
[s'enlairava...]
Els músics formaven un tot amb el sostre i el terra,
només el bateria, dins l'ombra, mirava amb ulls perversos.
Aquells dos ballaven amb empenta, una nova caixaera substituïa la
[primera;
aquesta tenia ulls de lloba i mastegava caramels *alascane*,*
Aquella música continuava, era una cançó que deia i que no deia,
l'orquestra es gronxava com una palmera davant un mar venerat.
Aquells dos sabien de memòria on volien arribar...
Un cinquè personatge va vacil·lar abans d'externudar;
després, es va refugiar en el no-res.
Era un món adult:
s'equivocaven com a professionals.

* Aquests caramels *alascane* van fer vessar molta tinta als comentaristes italians, abans que Paolo Conte –al qual li encanta crear-se un lèxic propi– no confessés que se'ls havia inventat.

Música pintada

PER RAFAEL ARGULLOL

Com és sabut, diversos compositors han tractat de traslladar a la música obres pictòriques que els havien impressionat singularment. La llista seria molt llarga. Per recordar dos exemples particularment diferents entre ells, jo esmentaria *Quadres d'una exposició* de Modest Mussorgski i les *Goyescas* d'Enric Granados, en què el compositor lleidatà recull amb gran luxe de detalls l'impacte que li causen les escenes pintades per Goya.

De la mateixa manera que els músics han tractat d'apoderar-se del llenguatge dels pintors, també la pintura, des de fa segles, ha tractat, per diversos procediments, d'apropiar-se del llenguatge dels músics. Crec que seria fascinant construir una història de la pintura en la qual fos protagonista la presència musical. Hi ha obres pictòriques que semblen directament concerts visuals. Per sobre de totes, segurament, les pintures de Sandro Botticelli, i especialment *La primavera*. Aquesta darrera pintura s'hauria de contemplar mentre s'escolten les "primaveres" compostes per Vivaldi, Stravinsky i tants altres compositors. També una obra com *Le déjeuner sur l'herbe* d'August Renoir s'hauria d'observar mentre al fons se senten les melodies de Maurice Ravel o Claude Debussy.

No obstant això, la forma més directa per mitjà de la qual els pintors han volgut capturar el testimoni de la música és a través dels instruments. D'ençà del final de l'edat mitjana, però sobretot a partir del Renaixement, apareixen progressivament diversos instruments musicals amb una poderosa simbologia pròpia. Tiziano o Giorgione són exemples destacats d'aquesta captació que, després, explota massivament a l'època del Barroc amb una enorme presència de rastres musicals en la pintura. Aquesta fecunda tradició de l'art occidental es manté ben viva a l'època moderna. Recordem sinó les composicions cubistes de Picasso, Bracque o Juan Gris, en les quals els instruments musicals es descomponen amb un ritme paral·lel a les dissonàncies proposades per Arnold Schönberg.

Aquesta lluita i mútua dependència entre la pintura i la música ha empès diversos artistes a plantejar sistemes de correspondències entre sons i tons. Des del costat de la música cal destacar la refinadíssima poètica del compositor rus Aleksandr Skriabin. No menys refinada és la teoria del pintor Paul Klee, el qual ensenyava als seus alumnes de la Bauhaus que tota línia i tot color tenia una directa traducció al món sonor. Per a Klee, la creació ideal comporta una confluència absoluta entre la música i la pintura. ♦



Il·lustració: Carme Peris

Manel Camp

El matís en la tradició

PER JOAQUIM NOGUERO

Ruben Moreno/Generalitat de Catalunya

La mirada de Manel Camp apunta maneres. No és només el blau net, transparent, alegre, marítim, de dia clar, que tan tòpicament podríem identificar amb la claredat meridional amb què es relaciona la música que sempre ha compost, de jazz mediterrani, diuen, o popular, o d'arrel. És sobretot la sensació de placidesa i de serenitat, però també de murrieria, que hi treu cap. De personalitat tranquil·la i amable, els ulls són irònics, riuen. I així mateix qualificaria en bloc la manera de fer trapella i inquieta de quan amb bagatge de jazz li venia de gust dialogar amb la pianista clàssica Ludovica Mosca, en interessants concerts de música barroca a quatre mans; o quan representava plenament la seva època als anys setanta amb el rock progressiu que li feia fer colla amb Santi Arisa, Martí Brunet i Jordi Camp a Fusioon; o quan, sensorials, les seves notes embolcaven emocionalment la duresa conceptual del film *L'última frontera* (1991) de Manuel Cussó-Ferrer amb guió de Pilar Parcerisas, com a contrapunt càlid del paisatge mineral dels penya-segats sobre la mar de Portbou; o quan, treballador i humil, l'ofici més artesanal del músic s'amaga rere mig centenar de discs de la Nova Cançó per eixamplar-ne les sonoritats amb els arranjaments. Aquí i allà, ell compon al piano música que somriu. Notes que traspuen claredat, una mena d'alegria íntima i callada. Música tímida, com vergonyosa, en cadències tranquil·les que esperen el seu moment: la retardada possibilitat d'un clímax que, de cop, creï una determinada atmosfera emocional i sedueixi. Camp ha sabut convertir en pulsació íntima els ecos culturals que d'alguna manera faciliten que el sentim tan integrat dins una tradició catalana i jazzística que va més enllà del geni individual.

A diferència de tants altres músics contemporanis que avui treballen per a les arts escèniques o el cinema, el músic manresà es caracteritza per no esquivar gens la melodia; al revés, per donar-hi molt de pes. És un dels seus trets diferencials. Té a veure amb el fet que ha situat el seu llenguatge a mig camí de la música tradicional melòdica i de les formes modernes que hi aporta la preparació contemporània i l'escola del jazz en el ritme i les harmonitzacions. Per això, de molt del que ha fet se n'ha dit jazz mediterrani o d'arrel.

Els públics de totes dues bandes ho reconeixen com a propi perquè senten familiars les peces, al mateix temps que els fascina el resultat perquè s'adonen que ja són una altra cosa. És una mena de joc escènic transformista. La idea tranquil·la, serena, ordenadora, clara de la música de Camp, la hi aporta la columna vertebral melòdica, mentre que el sacseig juganer que l'ànima prové de com el compositor la salpebra amb el ritme. Per això hi trobem subtils, en la melodia tocada com a cau d'orella, i hi ha multiplicació i joc en la varietat i les possibilitats rítmiques. És un jazz d'arrel catalana, batallat per desconstruir els materials propis, per molt ben adaptades que hagin estat les maneres nord-americanes originals. Fins i tot Tete Montoliu, que deia que no sabia si era negre, tot fent broma amb la seva ceguesa, a Camp li "*sona blanc, molt nostre: amb esperit negre, però amb cos musical d'aquí*", una constitució ben preparada per la gimnàstica de tots els coneixements i influències europees del segle XX, fins i tot de conservatori clàssic (amb harmonitzacions que anirien de Debussy a Ravel, tan properes a un cert jazz). "*En això el Tete va ser un precursor de la línia que després hem seguit molts. I és veritat que jo penso primer en la melodia, però ja em ve al cap harmonitzada en vertical i col·locada en un tempo concret. M'és imprescindible, però mai no la veig sola: em neix amb l'entorn musical.*" L'harmonia és el que li dona el punt modern, el que l'envola. Hi ha obres en què les melodies poden ser més o menys convencionals, en tant que venien precondicionades per l'encàrrec i l'ambient tradicional en què s'havien d'estrenar, però l'aportació personal del compositor hi suma el ritme, les juganeres variacions de temps i els detalls de la manera complexa d'harmonitzar. En les peces vinculades a coreografies d'esbart, per exemple, els compassos són els que toquen a cada dansa perquè es corresponguin amb els passos del ball unes determinades pulsacions musicals, però amb el ritme el compositor hi juga, fa de més i de menys, fins a portar la peça al seu terreny de base jazzística, més moderna, més de música sincopada, més modal. "*A vegades ens barallàvem amb el coreògraf perquè em sortien melodies sincopades que despistaven els ballarins: els semblava que, encara que jo respectés els compassos que tocaven, no sabrien ballar-les per com les hi presentava.*"

Com que no els les donava com ells s'esperaven, ja creien que no eren com havien de ser. La tensió d'aquesta dialèctica ha estat molt interessant en la col·laboració còmplice del músic amb la dansa tradicional i els esbarts.

Polifonia de formes

Ja des del començament en solitari, o fins i tot en les primeres formacions, al músic li ha agradat defugir el clàssic concert sol a l'escenari. Sempre ha preferit sumar-hi altres arts. A Manresa, durant més de vint anys, gaudeix del fet de formar part del col·lectiu artístic Quaderns de Taller com una rica col·laboració interdisciplinària entre tota la colla d'amics. I és d'allà mateix que sorgeixen experiències com la primera vegada que va col·laborar amb un esbart, concretament arran del musical titulat *La nit de Sant Joan*, amb música seva que Josep Padró li orquestra per a cobla. A Manresa ha col·laborat en molts altres musicals. I les arts, les ha incorporades perquè l'acompanyessin de molt diverses maneres. Ha escrit música per a recitals poètics, ha acompanyat al piano cinema mut amb composicions fetes expressament per al directe i ha subratllat musicalment en escena les emocions d'una peça teatral. A mitjan anys vuitanta el primer disc del Manel Camp Trio el va presentar amb una ballarina. Com a *Poesia secreta* (1985). Sovint ha estat com si concebés l'aportació de les altres arts com una mena d'harmonització paral·lela, com una espècie de polifonia entre llenguatges que, evidentment, enriqueix la col·laboració.

De tota manera, Camp afirma no conèixer-ne en profunditat el llenguatge, els codis. Aquelles primeres experiències eren de ballarines bo i establint un discurs paral·lel. El mateix que va fer Anna Roblas quan, en l'edició dels Premis Nacionals atorgats al Teatre Kursaal de Manresa el 2008, va ballar l'*Homenatge a Teresa* d'Ovidi Montllor, interpretat pel músic al piano. Ara bé, treballar de debò per a la dansa i amb la dansa ho va experimentar amb els coreògrafs de ball tradicional d'esbart Manuel Cubeles i Eduard Ventura. I això ja va ser més complicat. *"Encara ara hi ha dificultats sobre com registrar una obra de dansa a l'SGAE, així que no hi havia altra manera d'entendre'ns que treballant junts, molt de costat"*. L'esmentada *La nit de Sant Joan*, la va coreografiar el veterà Cubeles. *"Em passava moltes estones amb ell, jo assegut al piano i ell indicant-me si el que volia havia de ser més curt o més llarg, més ràpid o més lent. Ell em suggeria un determinat ball i comentàvem quina textura musical hi posaria jo. Fèiem camí així, per prova i error, en el sentit d'endevinar jo el que ell tenia al cap per a la dansa. Sobretot calia anar comprovant quins compassos, quins accents musicals s'adeien més amb cada coreografia. Del que es tractava és que la música s'ajustés a poder ser dansada d'acord amb els passos del ball tradicional, però que a la vegada representés algun tipus d'innovació del llenguatge"*. Tot i això, amb Cubeles la proposta escènica va ser encara molt tradicional, *"i en la música penso que ens vam quedar aquí mateix"*.

És similar a quan treballa per al cinema. *"El coreògraf m'encarregava una música que durés tants segons i permetés cobrir una distància concreta, que tingués un ritme de tant per tant perquè s'hi avinguessin els passos, i que suggerís tal o tal altra atmosfera per tal d'acompanyar unes accions determinades"*. Tot fet a mida. Treballat així, el resultat era més una qüestió d'ofici, de mestria, que no de creativitat, tot i que la gràcia del creador consisteix a apropiarse de l'encàrrec i que no se li noti l'esforç. En aquesta labor, els estirai-arronses són constants. La tria d'una determinada dansa popular potser implicava un temps que no era el que millor quadrava amb les connotacions que s'hi volia adherir. Amb segons quin temps, per



Manel Camp. A la pàgina anterior: el pianista i la ballarina Anna Roblas intepretant l'*Homenatge a Teresa* d'Ovidi Montllor, en l'edició 2008 dels Premis Nacionals a Manresa

exemple, difícilment pot sonar gaire líric. Així que cal negociar-ho tot. Tant en aquella primera experiència amb Cubeles com amb les coreografies més innovadores d'Eduard Ventura, de renovació del llegat tradicional en obres com *L'estona de filar* (1994), *Canigó* (1998) i *El llibre de les bèsties* (1999), recollides en part en el CD *Música de dansa* (2002), el punt de partida *"va ser sempre un guió: calia explicar ara una festa, aquí una escena dramàtica, després una trobada amorosa, i així anar fent. M'havia d'adaptar al tempo d'una dansa concreta o bé a la velocitat que calia per arribar amb corre-disses a la part d'escenari on tocava"*. Més quadrat, impossible. Aleshores, *"jo feia provatures al piano fins que al coreògraf li semblava bé, i després venien els assaigs amb els balladors, en què calia polir i ajustar el material: la cosa podia anar massa ràpid per a l'execució dels ballarins o, en una altra banda, hi podien faltar tres compassos, o potser la dansa necessitava sis pulsacions allà on per a la música n'hi calien vuit"*. En aquest darrer cas, se sol ajustar per la partitura, perquè no acabi abruptament i tingui el final que el compositor cregui millor, encara que el ball s'aturi un moment abans i la música continuï un pèl, tot esllanguint-se i aturant-se més enllà, gairebé com un eco. Amb Ventura i l'Esbart de Rubí, *"ja anàvem, doncs, més enllà: era una dansa teatralitzada que permetia fragments musicals molt més pensats per a un moviment líric i estètic entès de forma contemporània, no tan tradicional d'esbart, sinó més d'interpretació i d'expressió emocional de sentiments. Amb l'Eduard vam polir aquest vessant íntim, de potenciació de la part més emotiva i sensorial. Entre els projectes que ens van quedar al calaix hi havia La plaça del Diamant"*.

Ara amb el director escènic Enric Llorc prepara un espectacle de poesia i música sobre la Mediterrània. Cap del Departament de Piano i professor de piano jazz a l'ESMUC, intèrpret i compositor prolífic i multipremiat, amb una discografia impressionant, el músic continua establert en el mateix camp: el d'una curiositat experimentadora i inexhaurible per la vida normal, pel món cultural més proper. ♦

Dues paradoxes i un **agraïment**

A PROPÒSIT DE QUATRE CONCERTS RECENTS

PER JORDI CORNUDELLA

I. La paradoxa del director

La música antiga –començant pel mateix nom que donem a una pràctica tan estricte i moderna– està plena de paradoxes. El dimarts 26 de març en vaig confirmar alguna que ja sabia i se me'n va ocórrer una de nova (nova per mi, és clar). A la Sala Pau Casals de L'Auditori, Sir John Eliot Gardiner, al capdavant del Monteverdi Choir i els English Baroque Soloists, dirigia la *Missa en Si menor* (BWV 232) de Bach. Que un concert de música antiga –és a dir, d'aquesta forma d'interpretació que busca recrear l'estil i el so de l'època en què la música va ser composta– traeix gairebé sempre la circumstància originària del repertori, això ja ho sabem. Una missa és una missa, encara que sigui precisament aquesta, que no sembla que Bach la concebés gens amb la idea que fos mai interpretada; i com a missa, hauria de ser una obra d'església i litúrgia religiosa, i no una obra de sala de concerts i de litúrgia melòmana (el ritual de seure en silenci a la butaca amb el programa a les mans, i estossegar a les pauses, i aplaudir unànimement al final de tot). Però la paradoxa nova, per mi, va ser una altra. En relació amb els recursos de què Bach devia disposar, es podria discutir si el nombre de cantaires del cor (deu sopranos, sis contralts, sis tenors i sis baixos) no era excessiu, com també el nombre de músics (dotze violins, quatre violes, tres violoncel·les, dos contrabaixos, dues flautes, tres oboès, dos fagots, una trompa, tres trompetes, unes timbales, un orgue positiu i un clavicèmbal). Però el resultat sonor va ser òptimament i esplèndidament bachià. I ho va ser, justament, gràcies a una figura extemporània: la figura “moderna” del director sense instrument, separat de l'orquestra i

del cor i encarat amb ells, donant l'esquena al públic. Si la *Missa en Si menor* s'hagués arribat a interpretar, posem-hi el 1749, Bach l'hauria dirigida des del clavicèmbal o des de l'orgue. I en canvi, al concert de L'Auditori, qui va fer reviu Bach en la seva música va ser precisament el director “a la moderna”: el mestre Gardiner.

2. La paradoxa del pianisme

¿Com és possible que un concert de piano sol sigui un grandíssim concert i al mateix temps la música no hi acabi de ser el que hauria de ser? La resposta és Grigory Sokolov. El divendres 10 de maig, al Palau, Sokolov va interpretar els *Quatre impromptus*, D. 899 (op. 90) i les *Tres peces per a piano*, D. 946 de Schubert, i després de la mitja part la *Sonata núm. 29, op. 106* (“*Hammerklavier*”) de Beethoven. Avanço dues opinions: per mi, no hi ha cap músic més difícil d'interpretar congenialment que Schubert, i la gran sonata de Beethoven hi ha estones que se'm fa difícil de gaudir (sobretot el tercer moviment, d'un sentimentalisme banal i tremendament allargassat). Sigui com sigui, el fet és que ni el Schubert de Sokolov és el meu Schubert, ni el seu Beethoven és ben bé Beethoven. Deu ser cosa de l'expressió, de l'arribar a dir la música des d'un centre imaginatiu i emotiu que correspongui al que creiem (equivocant-nos o no) que era el del compositor. Ara: quina meravella, la manera com Sokolov, respectant escrupolosament tots i cadascun dels detalls de l'escriptura, sap fer cantar sempre totes les veus que hi ha en la música, i fins i tot alguna que no havíem sentit mai! Potser fa la sensació (jo la tinc, de vegades) que a certes obres s'hi acosta des de l'instrument i les seves

capacitats sonores –que sap fer jugar com ningú, val a dir-ho– més que no pas des de la música mateixa. Com si hi entrés de fora en lloc de viure-les des de dins. Però el resultat, en qualsevol cas, és enlluernador: la sensació d'assistir a l'apogeu del pianisme, de l'art de saber tocar el piano, compensa aquella mica de Schubert que potser trobem a faltar –o aquella mica de Beethoven que a alguns ens sobra.

3. L'agraïment

Fa cosa d'un any i mig, en aquesta mateixa pàgina, vaig fer un elogi del jove clavicembalista francès Benjamin Alard. No puc sinó donar les gràcies més enceses als programadors del Palau de la Música Catalana que han tingut la idea de presentar durant cinc temporades, a un ritme de dos concerts cada any, la integral per a clavicèmbal de Bach, i que han encomanat aquesta tasca hercúlia precisament a Benjamin Alard. Els primers concerts de la sèrie van tenir lloc dimarts 9 i dimecres 10 d'abril al primer pis del claustre de l'església de Santa Anna de Barcelona. Els programes eren, alhora, variats i coherents: peces més o menys breus a la primera part, sobretot transcripcions d'obres d'altri o per a altres instruments (amb una perla cada dia: dimarts, el *Concert al gust italià*, BWV 971, i dimecres, la *Suite per a llaüt en Mi menor*, BWV 996); i a la segona part, una obra magna (dimarts, la *Partita núm. 4*, BWV 828; dimecres, l'*Obertura en estil francès*, BWV 831). Tots dos concerts van demostrar amb escreix que tant la idea d'aquest cicle com la tria de l'interpret –i també la del lloc– són dignes de la més gran de les enhorabones. ♦

**CAP
FOC
AL
BOSCH**



**Diputació
Barcelona**

#capfocalbosc
gencat.cat/incendis



**Generalitat
de Catalunya**

El borrassòfon

PER DAVID PUERTAS ESTEVE

IL·LUSTRACIÓ: LAURA BORRÀS

No voldria iniciar aquests discurs d'agraïment sense fer esment del meu pare, Xavier Borràs, en pau descansi, sense l'empenta del qual jo mai no hauria arribat aquí a recollir aquest premi. El senyor Borràs, com se'l coneixia al barri, sempre havia estimat la música: era fidel seguidor de Wagner, de Louis Armstrong i d'en Raimon, i escoltava música tothora. Es confessava negat absolut per al cant i fins i tot deia que tenia l'oïda atrofiada, però no era veritat: cantava mentre treballava al taller i era capaç de taral·lejar les segones veus de les simfonies i les cançons que sonaven al seu tocadiscs. Quan vaig decidir dedicar-me a la música em va encoratjar: *"Nano: porto tota la vida fent de fuster -em va dir-, malvivint d'aquest ofici i passant gana entre encenalls, però és el que m'agrada. No sabia fer altra cosa i aquí, entre ribots i llistons, em sento ple de vida. Costa tirar endavant, però no hi puc fer més: sóc fuster i moriré fuster. Si tu vols dedicar-te a la música, sigues músic i mor músic."*

Com vostès ja saben, vaig cursar musicologia al conservatori, vaig estudiar enginyeria a la universitat i des de fa trenta anys fabrico instruments que venc arreu del món. Quan em va començar a interessar l'organologia, el meu pare va ser el primer que em va descobrir alguns secrets dels materials, de la fusta, de la cola, dels vernissos, fins i tot de les anelles metàl·liques o de les claus dels instruments de vent. Fabricar un instrument és una feina laboriosa, absorbent, lenta i, sobretot, apassionant. S'han de fer milers d'esbossos, s'han de llençar a la brossa centenars de proves, has d'aprendre a conviure amb el fracàs, perquè és l'única manera d'assolir l'èxit. I el meu pare, el Sr. Borràs, sempre va estar al meu costat donant-me el seu suport, rebaixant aquella embocadura, envernissant aquella campana, fent més ample aquell forat o encastant una peça amb el perill constant de trencar el cos de l'instrument.

Em va deixar ocupar una part del seu taller perquè pogués treballar en els meus invents musicals. Mentre el sentia cantar a ritme de ribot, jo dibuixava i mesurava, feia càlculs, estudiava els mil i un estris sonors que els humans hem anat ideant al llarg de la història. La meva mare, l'Estefania, ens baixava el sopar i continuàvem treballant fins a ben tard. En aquell racó del taller del meu pare, jo em sentia hereu de Bartolomeo Cristofori i podia sentir la mateixa emoció d'aquell inventor quan va crear el primer piano; podia notar dintre meu el plaer de Johann Denner quan va presentar el primer clarinet, o el d'Ivan Müller quan hi va aplicar el sistema de tretze claus; em sentia identificat amb la joia de Theobald Boehm i la seva flauta travessera metàl·lica, o amb Sébastien Érard quan va aconseguir la doble escapada del martellet del piano. Johann Staufer -amb el seu *arpeggione*- també era sant de la meva devoció, acompanyat al meu altar particular per dotzenes de constructors d'instruments com Jean Baptiste Vuillaume i el seu impressionant octobaix, o pel mexicà Corazón de Jesús Borraz Moreno, inventor de la marimba que, a més de ser ebenista (com el meu pare) portava el mateix cognom que la meva família.

Però ja aleshores el meu objectiu era clar: no solament volia aprendre a construir instruments, sinó que volia crear-ne un que pogués portar el meu nom. Volia ser com Adolf Sax per batejar el meu invent amb el nom de saxòfon, o com Wilhelm Heckel per posar al meu fill *heckelphon*. Però la feina ha estat llarga: en els darrers trenta anys he construït des de trompes a timbales, passant per fiscorns, flautes, pianos, triangles i maraques. Ara, per fi, després de tres dècades de feina, he estat reconegut per la creació d'un instrument genuí, original i únic.

A l'hora de batejar-lo, però, he dubtat. En l'úl-



tim moment he pensat que posar-li el meu propi cognom era pretensions i poc ètic, era oblidar que la feina que he dut a terme ha estat possible gràcies a l'ajut de molta gent: des del meu pare fins a desenes d'enginyers, ebenistes i informàtics que han treballat en la meua empresa durant trenta anys i que també són participants d'aquest èxit. També em vaig plantejar dedicar l'instrument a algú altre, posar-li el nom d'algun músic, tal com va fer James Pepper dedicant el sousàfon a John Philip Sousa, o com va fer Louis Gautrot dedicant el sarrusòfon a Pierre Sarrus. Vaig pensar a dedicar l'instrument al meu pare i dir-ne borrasòfon, o borràfon, o borràsfon... Però, fet i fet, estava posant-hi el meu propi cognom.

Finalment, vaig decidir-me per la meua mare. No us he parlat gaire d'ella, però potser no cal: ella em va dur al món, i jo al món li deixo un instrument amb el seu nom. Moltes gràcies per aquest premi, moltes gràcies per reconèixer la feina de trenta anys d'investigació sonora. Moltes gràcies per premiar un instrument que fa honor al seu nom: un nom delicat, elegant, tendre i apassionat, per a un instrument delicat, elegant, tendre i apassionat com la meua mare. Moltes gràcies per premiar l'estefaniòfon-baríton.

‘Messa da Requiem’ de Giuseppe Verdi



PER JAVIER PÉREZ SENZ

Des de la seva estrena el 1874, la *Messa da Requiem* amb la qual Giuseppe Verdi va voler honorar la memòria del seu admirat Alessandro Manzoni ha suportat un debat recurrent i pesat sobre la seva dimensió excessivament operística. La resposta més assenyada és recordar que, sigui al teatre o a l'església, Verdi aconsegueix ser sempre Verdi: la teatralitat de l'obra no és sinó la manifestació natural d'un compositor que va atorgar una nova dimensió expressiva al teatre musical. I la dimensió teatral del *Requiem* reflecteix de manera commovedora, com apunta Massimo Mila, “el drama realista i cruel de la mort”.

La propera cita melòmana amb aquesta meravellosa obra tindrà lloc al Festival Castell de Peralada, que el proper 13 de juliol obrirà nova edició amb una versió del *Requiem* sota la direcció musical de Josep Pons, al capdavant del Cor i l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu i un quartet de veus solistes integrat per la soprano Eva-Maria Westbroek, la mezzosoprano Luciana D'Intino, el tenor Giuseppe Filianoti i el baix Michele Pertusi.

Per obrir la discoteca bàsica d'aquesta extraordinària partitura hem triat el llegendari Arturo Toscanini (RCA, 1951), apòstol de la interpretació verdiana basada en el respecte absolut a les indicacions de la partitura. Va dirigir per primera vegada l'obra el 1902, just en complir-se un any de la mort de Verdi. Gairebé mig segle després, el 1951, va gravar a Nova York, amb els micròfons de l'NBC com a testimonis privilegiats, una de les referències indiscutibles. Amb l'experiència, impagable, d'haver pogut estudiar l'obra amb el mateix Verdi, Toscanini es converteix en una espècie de bíblia de l'estil, la intensitat i el *pathos* verdian, i ho fa a partir d'una obsessiva fidelitat al text. Hi ha una sàvia combinació de sincera expressivitat i gran-desa dramàtica –el “Dies Irae” i el “Libera me” transmeten una força volcànica. En el quartet de veus solistes, Herva Nelli, la immensa Fedora Barbieri, el comunicatiu Giuseppe Di Stefano i el gran Cesare Siepi atenen amb disciplina les indicacions del llegendari i intransigent director italià.

Una altra opció històrica porta la superba signatura de Victor de Sabata (Emi, 1954), més flexible i menys obsessionat per la fidelitat a la partitura, però gran músic i gran intèrpret verdian. El seu enregistrament del 1954, produït per Walter Legge, és una meravella per la resposta del Cor i l'Orquestra del Teatre alla Scala de Milà: en el quartet de veus solistes també figuren Di Stefano i Siepi, acompanyats per la dona de Legge, Elisabeth Schwarzkopf, i Oralia Domínguez.

Schwarzkopf, sempre exquisida i refinada, encara que de color i temperament poc verdian, va tornar a gravar l'obra una dècada després, en una nova producció de Legge sota la sublim direcció de Carlo Maria Giulini (Emi, 1964), que signa la versió més humana i espiritual que es pot trobar. Christa Ludwig, Nicolai Gedda i Nikolai Ghiaurov completen un equilibrat repartiment, de gran musicalitat, guiats per la gran elegància expressiva d'un Giulini en estat de gràcia, al capdavant del cor i orquestra Philharmonia de Londres, d'una perfecció sorprenent. La seva segona gravació (Deutsche Grammophon, 1989) és menys recomanable.

Hi ha registres més antics no exempts d'interès: Tullio Serafin (EMI, 1939) amb les masses de l'Òpera de Roma i quatre veus d'antologia: Maria Caniglia, Ebe Stignani, Beniamino Gigli i Ezio Pizza. L'escola italiana no ha tingut millor deixeble a l'hora de defensar els postulats de Toscanini que el temperamental Riccardo Muti. De la seva escrupolosa, enèrgica i musicalment superba lectura, tenim dues bones opcions, la primera gravada en directe a La Scala de Milà (Emi, 1987) amb un repartiment molt irregular: Cheryl Studer, Dolora Zajick, Luciano Pavarotti i Samuel Ramey. La segona, més recent, té una presa sonora espectacular i el fulgor del Cor i l'Orquestra Simfònica de Chicago (CSO, 2010), però novament les veus solistes –Barbara Frittoli, Olga Borodina, Mario Zeffiri i Ildar Abdrazakov– no rendeixen a un nivell tan satisfactori.

Dues lectures electritzants animen la discografia: Fritz Reiner (Decca, 1960) obté una fantàstica resposta dels Wiener

Singverein i la gloriosa Filharmònica de Viena i compta amb les sumptuoses veus de Leontyne Price, Rosalind Elias, Jussi Bjorling i Giorgio Tozzi. Per la seva banda, Georg Solti (Decca, 1967) també signa una lectura de poderosos contrastos, espectacular en tots els sentits, al capdavant del Cor de l'Òpera de Viena i la Filharmònica de Viena. Té sota la seva enèrgica batuta veus en plena sintonia: una atenta Joan Sutherland, un Luciano Pavarotti en gran forma i els memorables Marilyn Horne i Martti Tavela.

Herbert von Karajan (Deutsche Grammophon, 1984) és un altre intèrpret verdian colossal, que fa meravelles per refinament, sentit del detall i sàvia construcció dramàtica al capdavant de la Filharmònica de Viena i una massa coral formada per veus del Cor de l'Òpera de Viena i el Cor Nacional de Sofia. La cohesió i musicalitat de les veus és també admirable, amb prestacions sensacionals d'Anna Tomowa-Sintow, Agnes Baltsa, Josep Carreras i José van Dam. De la seva anterior lectura (DG, 1982), el millor és l'actuació de Mirella Freni, Ludwig i Ghiaurov (és la veu que més vegades ha enregistrat aquesta obra), però el tenor Carlo Cossutta resulta insofrible.

Tanquem la discoteca amb tres recomanacions més: Claudio Abbado (Deutsche Grammophon, 1979) aconsegueix una màgia especial en la resposta de les masses estables de La Scala, amb un quartet una mica irregular –Katia Ricciarelli, Shirley Verret, Plácido Domingo i Ghiaurov–; Zubin Mehta (Sony, 1980), amb actuacions memorables de Montserrat Caballé i Domingo i dignes prestacions de Bianca Berini i Paul Plishka i gran resposta de la Coral Musica Sacra i la Filharmònica de Nova York, en una versió que acaba de ser editada, per fi, en disc compacte. La tercera i última recomanació, solament per a melòmans curiosos, és la lectura amb criteris històrics i instruments originals dirigida per John Eliot Gardiner (Philips, 1992), amb el sensacional Cor Monteverdi, l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique i un decebedor quartet solista integrat per Luba Orgonasova, Anne Sofie von Otter, Luca Canonici i Alastair Miles. ♦



Nino Machaidze Arias & Scenes

Àries de Verdi, Thomas, Bizet, Massenet, Puccini. Orquestra Nacional de França. Dir.: Daniele Gatti. Atalla Ayan, tenor. Sony. 2013

La soprano georgiana Nino Machaidze presenta el seu segon enregistrament amb Sony dedicat a àries i escenes operístiques. Soprano idònia per afrontar els rols d'òpera romàntica francesa i italiana, en aquest enregistrament afronta un seguit de famosíssimes àries de Verdi, Massenet, Puccini, Thomas i Bizet, totes repertori nou que encara no havia afrontat. Nino Machaidze té una veu excepcional, amb una tessitura àmplia i de cos suficient per afrontar el rol de Violetta de *La Traviata*, en què tant els passatges dramàtics ("Addio, del passato") com la lleugeresa que requereix el "Sempre libera", els afronta amb una solvència idèntica. Machaidze canta amb elegància i sensibilitat, i fins i tot els complexos passatges de l'escena de la bogeria "Mais quelle est cette belle" del *Hamlet* de Thomas, els afronta amb seguretat, malgrat que algunes notes més agudes de la tessitura, a causa de l'àmplia projecció, tenen en determinats moments un excés de *vibrato*. La manera d'apianar les notes, d'endinsar-se en els canvis de dinàmiques i, per sobre de tot, de captar la sensibilitat de cadascun dels personatges que interpreta resulta un aspecte a favor de les seves interpretacions. Delicadíssim el seu Massenet, de *Thaïs* i *Manon*, amb una expressivitat en què el treball de l'Orquestra Nacional de França dirigida per Gatti juga un paper determinant. La interpretació de "Dis-moi que je suis belle" de *Thaïs* de Massenet destaca dins l'enregistrament pel registre central tan i tan bell de la seva veu i la dicció, i elegància de cant. Juntament amb el tenor Atalla Ayan canta "N'est-ce plus ma main" de *Manon* i, per últim, dues àries celebradíssimes de Puccini: "Quando men vo", realment cantada amb gust, sensibilitat i sensualitat, i "O mio babbino caro", en què el *fiato*, l'acurada disposició de les respiracions i els registres apianats ens permeten gaudir plenament d'un dels moments més bells de l'òpera verista. **PER LLUÍS TRULLÉN**



Richard Wagner Die Walküre

Jonas Kaufmann. Mikhaïl Petrenko. Anja Kampe. René Pape. Nina Stemme. Mariinski Orchestra. Dir.: Valeri Gergiev. Mariinski. 2013

Probablement una de les millors combinacions vocals protagonistes per presentar una òpera de Richard Wagner actualment és l'escollida per Valeri Gergiev per al seu enregistrament amb el Mariinski de *La valquíria*. Jonas Kaufmann com a Siegmund, Anja Kampe com a Sieglinde, René Pape com a Wotan i Nina Stemme com a Brünnhilde. Una combinació explosiva que proporciona als oients moments sublims, com són el diàleg amorós entre Siegmund i Sieglinde i els fragments en solitari de Siegmund al primer acte i, és clar, el desafiament de Brünnhilde al seu pare, Wotan. La tensió no s'esdevé, però, de manera equilibrada al llarg de tot el volum, en part per la manca d'adequació d'alguns personatges al seu rol, com Mikhaïl Petrenko. D'altra banda, René Pape comença a acusar amb aquest Wotan les limitacions d'una veu que no hauria de forçar en excés amb papers que potser no li escauen. El seu Wotan és bell i és commovedor, però en els moments en què cal rotunditat, Pape es queda una mica curt. Al contrari del que succeeix amb la Brünnhilde de Nina Stemme, que arrodoneix el seu personatge des dels moments heroics als més íntims, i el mateix es podria dir de Jonas Kaufmann com a Siegmund.

Aquest enregistrament prové de diverses audicions del directe d'aquesta òpera a l'auditori del Teatre Mariinski de Sant Petersburg durant el 2012. Això afavoreix l'espontaneïtat i el desenvolupament dramàtic natural de l'òpera pel que fa a l'aspecte purament vocal, tot creant moments de forta tensió dramàtica. Valeri Gergiev, però, dirigeix aquesta *Valquíria* amb una rigidesa inesperada, fet que no afavoreix la recreació d'ambients als quals alludeix tan sovint Wagner. **PER MERCEDES CONDE PONS**



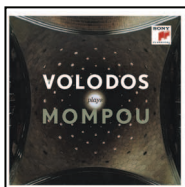
Klaus Florian Vogt Wagner

Bamberger Symphoniker. Dir.: Jonathan Nott. Sony. 2013

La florida de discs vinculats al bicentenari wagnerià ens du aquest recull d'escenes wagnerianes per a veu de tenor a càrrec de Klaus Florian Vogt, prou conegut entre nosaltres per haver estat, per exemple, el darrer Parsifal del Liceu.

Al llarg de les onze pistes del disc, el tenor alemany, acompanyat de manera correcta, discreta, però grisa, sense gaire tremp ni caràcter per l'Orquestra Simfònica de Bamberg dirigida per Jonathan Nott, interpreta en solitari fragments solistes de *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Lohengrin*, *Parsifal*, *Rienzi*, *Der fliegende Holländer*, *Götterdämmerung*, *Die Walküre* i, amb la bona col·laboració de la soprano finlandesa Camilla Nylund, escenes de *Tristan und Isolde* ("O sink hernieder, Nacht der Liebe") i el final de l'acte primer de *Die Walküre* (a partir de "Du bist der Lenz").

No és freqüent, en la llarga tradició interpretativa wagneriana, trobar una veu de tenor clara, transparent, lírica i, en alguns passatges, gairebé lleugera com la de Vogt; la tradició de les darreres dècades recomanava per a aquests papers veus més gruixudes, fetes i potents. L'opció, sorprenent, és perfectament vàlida en els "herois" joves i frescos -Lohengrin, sobretot- que Vogt, amb una emissió clara, omple d'una nova llum i d'un preciós so íntim. La veu, però, comença a fer figa quan entra el drama en escena (*Parsifal*) i queda escassa quan la situació exigeix una veu més densa i amb més pes (*Die Walküre*). En qualsevol cas, aquest disc obre una nova perspectiva, molt interessant, sobre el cant wagnerià. **PER XAVIER PUJOL**



Arcadi Volodos Mompou

Peces d'Scènes d'enfants, Música callada, Paysages i Charmes.
Sony. 2013

Des que el pianista Arcadi Volodos va començar a meravellar el públic dels escenaris de tot el món, la seva trajectòria musical no ha fet res més que créixer. Volodos ha rebut elogis de tota mena, fins i tot ser considerat com el successor de Horowitz. El cert és que el seu virtuosisme resulta inversemblant; les seves adaptacions al més pur estil Horowitz d'obres clàssiques en què explota el virtuosisme extrem han enlluernat els escenaris d'arreu. Però el cert és que el reconeixement de Volodos no hauria assolit aquesta dimensió si a més de la seva tècnica i força enlluernadora, no hi hagués un pianista de musicalitat refinada, coneixedor de les obres que interpreta i que posseeix una sensibilitat elevadíssima. I Volodos s'ha volgut apropar al màxim refinament, a la música silenciosa i mística de Mompou, amb una selecció d'obres (en gran part procedent de les *Escenes d'enfants* i de *La música callada*) i en la qual figuren dues transcripcions de cançons realitzades pel mateix pianista, com la celebradíssima "Damunt de tu només les flors" del *Combat del somni* i "Hoy la tierra y los cielos me sonríen", pertanyent a les *Cancions bequerianas*. És un honor que un nom de tant de renom internacional com Arcadi Volodos porti per escenaris del món sencer la música de Mompou, tal com pianistes com Miquel Farré, Josep Colom o Mac Mclure difonen amb assiduïtat. L'atmosfera, aquells acords nus, metàl·lics, aquella puresa musical, brolla dels dits de Volodos amb una acurada sensibilitat, amb sigil, amb una tendresa i constant creació d'una atmosfera subtil d'enorme bellesa. Un enregistrament que és una veritable delícia i que de ben segur ajudarà a difondre encara més la música del mestre Mompou arreu del món. **PER LL. T.**



Joan Manén Obres per a violí i piano (vol. I)

Kalina Macuta, violí.
Daniel Blanch, piano.
La mà de guido. 2013

Meravellós enregistrament dedicat a la música per a violí i piano del mestre Joan Manén obra de Kalina Macuta i Daniel Blanch. La música per a violí i piano de Joan Manén, com ens recorden els fantàstics comentaris que acompanyen l'enregistrament realitzats pel mateix Daniel Blanch, posseeix un nivell de dificultat proper a les obres de Paganini o Sarasate. Com a gran virtuós, Manén interpretava les seves obres, i aquell "iberisme" que apareix en la *Danza ibérica núm. 3* o el germanisme clarament manifestat en la *Balada* (recordem que Manén va viure de jove i durant molts anys a Berlín), sempre anirà acompanyat per una tècnica de màxim nivell d'exigència. El treball de la violinista polonesa Kalina Macuta resulta excel·lent i el fet que des de l'any 2002 formi un duo estable amb el pianista Daniel Blanch contribueix a la cohesió musical dels intèrprets. El colorisme de les cinc melodies espanyoles, la delicadesa de la *Romanza amorosa* i, és clar, la monumental *Balada* són moments àlgids d'un bellíssim enregistrament. Resulta complex poder escoltar en directe la música de Manén, fins i tot a les nostres terres, però si més no aquest enregistrament ens dóna l'oportunitat d'assaborir l'obra de qui fou un virtuós del violí. Manén va ser un prodigi que en la seva adolescència ja oferia gires pels Estats Units (tot debutant al Carnegie Hall) i fins i tot va ser acompanyat l'any 1900 per Richard Strauss al piano. I la seva música és veritablement bella i més encara quan rep un tracte tan curós com l'atorgat per la violinista Kalina Macuta i el pianista Daniel Blanch. Brillant inici, doncs, en aquest primer volum de la col·lecció dedicada a l'obra per a violí i piano de Manén. **PER LL. T.**



Eulàlia Solé En el nom de Bach

Preludis i fugues d'*El clave ben temperat*
BWV 867, 890, 888, 865, 870, 871,
892, 869.
EulàliaSolé Classics. 2013

La pianista catalana Eulàlia Solé ha consagrat part de la seva trajectòria interpretativa a l'obra per a piano de Bach. Les seves versions en directe dels dos volums d'*El clave ben temperat* han estat conseqüents amb una de les seves premisses: "La música sempre viu en mi." Eulàlia Solé sap que apropar-se a la música de Bach té uns afegits intangibles. L'essència en estat pur, un discurs melòdic que sembla –per la seva uniformitat en els valors de les notes– no tenir fi, fan que interpretar obres com les *Variacions Goldberg*, *L'art de la fuga*, les *Suites angleses*, les *Partites* o, per descomptat, *El clave ben temperat* sigui quelcom quasi transcendent. Com les tres darreres *Sonates* de Beethoven o de Schubert, com els *Anys de pelegrinatge* o la *Sonata* de Liszt, com les grans obres del llegat de Schumann o Chopin, la música per a teclat de Bach assoleix una dimensió propera a la categoria del sublim. Captar aquesta puresa esdevé una de les finalitats dels intèrprets i Eulàlia Solé, estudiosa i coneixedora a bastament del que significa afrontar Bach, atorga a les versions un sentit conceptual summament personal. Amb vuit *Preludis i fugues extrets d'El clave ben temperat* ha tornat a mostrar-nos aquesta puresa musical amb un discurs sense fissures, homogeni i recolzat en una volguda nuesa en el sentit harmònic. Les veus de les fugues juguen entre si amb claredat, els contrapunts són exposats amb una gran bellesa, els preludis es mouen dins aquell sentit de música que avança de manera infinita. Tot en la seva interpretació resulta prèviament meditat, però a més hi ha aquella manera de tocar elegant i refinada que reflecteix la sensibilitat màgica, quasi espiritual que Eulàlia Solé posseeix quan s'apropa a la música de Bach. El volum acaba de ser guardonat amb el premi al millor àlbum de música clàssica dels Premis de la Música Independent. **PER LL. T.**



W. A. Mozart

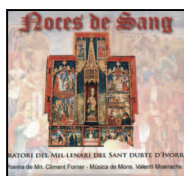
Keyboard music, vol. 4

Kristian Bezuidenhout, fortepiano.
Harmonia mundi, 2013

Ni que el piano modern provinguí del fortepiano, les diferències que l'en separen són més que notables. Tant, que les divergències de pulsació, timbre o rang dinàmic fan que les obres interpretades amb un instrument o l'altre tinguin un caire completament dispare. Això és el primer que descobrirà l'oient acostumat a les usuals interpretacions pianístiques de Mozart si s'aproxima (cosa molt recomanable i gairebé imprescindible) als volums de la integral per a teclat que està gravant el fortepianista Kristian Bezuidenhout amb instruments com els que el geni de Salzburg tenia a l'abast.

En el quart volum, Bezuidenhout continua donant mostres de la seva excelsa manera de comprendre Mozart. Un Mozart que el músic sud-africà presenta –tot i la seva joventut– en una interpretació impecable, brillant, madura i reposada, plena de bellesa, profunditat i refinament. El CD permet gaudir de dues sonates (la KV 283 i la coneguda KV 331), del *Preludi i fuga en Do major KV 394* (escrit a redós dels manuscrits de Bach que Mozart acabava de descobrir), de les joioses *Variacions sobre el tema 'Je suis Lindor', KV 354*, i de la magnífica *Fantasia en Re menor, KV 397*.

La integral de Bezuidenhout (que ha recollit tota mena de distincions) està cridada a ser una pedra de toc en la discografia mozartiana. Per això, l'únic dubte que es pot tenir a l'hora d'adquirir-la és si anar comprant-ne els volums a mesura que s'editen, o esperar una previsible recopilació final més econòmica. Si s'opta per la primera opció, els cedés seran petits bombons que aniran perlejant de mica en mica la discoteca particular de cadascú, i que generaran el desig espurnejant d'esperar amb delit la propera entrega. Per matar el cuc entre adquisició i adquisició, sempre quedarà el recurs de visitar el canal d'Harmonia Mundi a Youtube i saciar l'ànim assedegat amb petits extractes d'aquesta petita joia musical. **PER JOSEP BARCONS PALAU**



Mons. Valentí Miserachs

Noces de sang

O. Julià Carbonell de les Terres de Lleida.
C. Ginesta de Cervera. Polifònica de Puig-reig. Orfeó Nova Solsona. M. Cordoní, mezzo. J. Casanova, tenor. A. Marsol, baríton. P. Bordas, baix. Dir.: V. Miserachs.
Ars Harmonica. 2013

El primer que es pot dir d'aquest CD és que es tracta d'un producte netament comarcal, i això de cap de les maneres s'ha d'entendre en un sentit pejoratiu. Ho és per l'origen dels dos il·lustres autors, pel gruix dels intèrprets i, de manera particular, per la base temàtica que l'argumenta. Recordem que monsenyor Valentí Miserachs (Sant Martí de Sesgaiols, Anoia, 1943) ha estat director de l'Institut Pontifici de Música Sacra i que mossèn Climent Forner (Manresa, 1927) és un dels poetes catalans més sensibles del moment.

I pel que fa al substrat temàtic, l'obra se subtitula *Oratori del Mil·lenni del Sant Dubte d'Ivorra*, basada, per tant, en uns fets mitificats per una tradició religiosa popular originada a la població de la comarca de la Segarra.

Aquest context ajuda a entendre la profunda conseqüència que tot aquest CD –obra i versió– respira i n'és amarant. És un tot devocional que recolza en els sòlids fonaments d'una partitura de gran volada lírica i d'una rica gamma de recursos, i d'un text exquisit. La identificació tan plena entre música i text, alhora esdevé també identificació amb el doble context –popular i religiós– que presideix, inevitablement, el recorregut d'una jornada de Corpus amb la narració dels fets del misteri que anuncia el títol. El maridatge ideal de partitura i poema amb els dos substrats essencials esmentats de l'obra donen una resultant d'una serena i ensemes càlida i fins emotiva bellesa. Comptant, alhora, amb una interpretació intensa i en bona part brillant de tot l'equip. **PER JAUME COMELLAS**



Eduard Iniesta

El gos solitari de Mozart

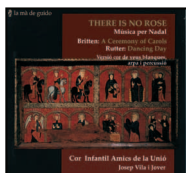
Obres d'Eduard Iniesta, basades en poemes de Joan Margarit. Inés Moraleda, veu. Eduard Iniesta, guitarres. Orquestra de Cambra Catalana. Dir.: Joan Pàmies.
CODA Produccions Musicals. 2013

Qualsevol manifestació del tipus que sigui pot caure en el perillós error de voler o pretendre ser més del que és o del que és capaç de ser. Aquest no és, sens dubte, el cas del producte discogràfic que ens ocupa.

Es tracta d'un enregistrament sense més pretensions que gairebé un exercici per a ús intern, embolcallat per una gran justesa de producció, i tanmateix presidit per un alè de dignitat inqüestionable.

Albert Iniesta, un músic inclassificable però al mateix temps amb una personalitat molt diferenciada en el panorama de la nostra música també inclassificable, mostra els seus atributs com a compositor en dues facetes distants: com a liederista, o sense major èmfasi com a compositor de cançons, i com a compositor instrumental. La primera faceta és sens dubte la que aporta un interès més gran; recolza en poemes curts de Joan Margarit, damunt dels quals, sense pretendre fer cap trencadissa formal, aconsegueix uns resultats reeixits, de bona factura i atractius. Sens dubte, aquest és un terreny en què es mou còmode i inspirat. Aprofita bé el material literari de base –especialment el bonic poema que obra l'aplec– per construir un producte senzill però prou original. A més, compta amb el bon suport del bell cantar d'Inés Moraleda en unes interpretacions ajustadíssimes de sensibilitat. Altrament, l'obra orquestral no aporta el mateix grau d'interès i creativitat. **PER J. C.**

There is no rose Cor Infantil Amics de la Unió



Britten: *A Ceremony of Carols*.
Rutter: *Dancing day*.
Dir.: Josep Vila i Jover.
La Mà de Guido. 2013

Benjamin Britten i John Rutter van escriure, respectivament, dues col·leccions de composicions corals basades en melodies populars angleses de Nadal. Nades harmonitzades per Britten l'any 1942 i pensades per ser interpretades per corals infantils o juvenils i a les quals ara Joan Vidal ha incorporat una lleu instrumentació de percussió i arpa. Música com la que John Rutter va fer una trentena d'anys més tard, en què el refinament melòdic, senzill però directe, té com a resultat una obra delicada, refinada i atractiva per la seva senzillesa. La dificultat interpretativa rau en la captació d'aquesta musicalitat, en la conversió de la línia melòdica predominant en eix principal de la interpretació, però sense obviar el joc de veus acurat que ambdós compositors incorporen a les composicions respectives. I certament, el Cor Infantil Amics de la Unió que dirigeix Josep Vila i Jover ha copsat en tota la seva essència aquesta música plena de lirisme i refinament. Enregistrament efectuat el febrer de l'any passat a Granollers i que corrobora la qualitat mantinguda en el decurs dels més de quinze anys d'història d'aquest cor infantil. **PER LL. T.**

Joan Araniés El Sarao de la Chacona

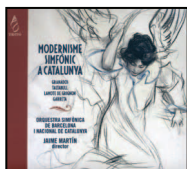


Nuevo Sarao.
Dir.: Rafael Bonavita.
Musièpoca, 2012

L'aparició d'aquesta primícia discogràfica mundial, publicada pel segell Musièpoca, que es va començar a gestar l'any 2011, es va poder dur a terme gràcies a l'encomiable tasca de recerca de Màrius Bernadó, musicòleg i professor, i a la col·laboració del Laboratori de Musicologia de la Universitat de Lleida i el Festival de Música Antiga dels Pirineus (FeMAP). Bernadó va promoure la recuperació de l'obra de Joan Araniés, que va ser molt actiu a Catalunya durant la primera meitat del segle XVII i possiblement va ser dels primers compositors ibèrics que va poder veure impresa la seva obra a Roma.

L'acurat estudi de Bernadó i, en conseqüència, aquest enregistrament posen l'accent a contextualitzar la figura i obra d'Araniés dins l'inici del Barroc europeu i a dibuixar el seu paper de pont entre cultures. La primera edició del FeMAP va ser l'aparador ideal del resultat d'aquesta recerca musicològica en forma de concert fet a mida i titulat *El Sarao de la Chacona*, del qual va sorgir el disc. Per això avui podem gaudir per primera vegada del recull íntegre de dotze cançons del *Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces* de Joan Araniés, publicat a Roma el 1624. D'aquest projecte va néixer també el conjunt Nuevo Sarao, liderat pel guitarrista i reconegut especialista en guitarres barroques Rafael Bonavita, que va saber aplegar un selecte grup de cantants i músics amb trajectòries vinculades principalment a l'àmbit de la música antiga. D'aquest inspirat enregistrament destaca especialment la meritòria cohesió interpretativa entre la soprano Mercedes Hernández, la contralt Marta Infante i el tenor David Hernández en les amoroses *Avecillas suaves* i *Aquel niño*, i la gran naturalitat tímbrica de tot el conjunt. No ens oblidem de la cèlebre *Un Sarao de la Chacona*, que no podia faltar en un enregistrament dedicat a l'obra d'Araniés i que posa el punt final d'aquesta gran festa. Celebrem, doncs, que projectes com aquest s'acabin transformant en disc i serveixin per normalitzar el patrimoni musical d'un país. Sisplau, que no s'aturi! **PER MARC CANALS**

Modernisme simfònic a Catalunya

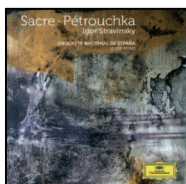


Obres de Granados, Taltabull,
Lamote de Grignon, Garreta.
OBC. Dir.: Jaime Martín.
Tritó. 2012

Les primeres gravacions mundials sempre són una bona notícia. I més si les obres enregistrades tenen la qualitat del *Preludi del tercer acte de "Follet"* d'Enric Granados o del *Pròleg simfònic per a un drama* de Cristòfor Taltabull. Aquesta gravació s'ha de rebre, doncs, amb total alegria, però inevitablement porta a preguntar-se –tal com feia Jaume Comellas al número 332 de la Revista parlant d'un altre disc– un “per què?” de ressonàncies mourinhanes: per què aquestes obres no s'han gravat mai fins ara? Com pot ser? La resposta –tal com suggeria Comellas– queda flotant en uns incòmodes punts suspensius.

Per desgràcia, però, la versió que n'ofereix l'OBC no acaba de ser del tot reeixida, malgrat alguns passatges molt estimables i les bones idees musicals del director Jaime Martín. La finor de Granados (i qui dubta que Granados és refinat i sap encisar amb la seva música!) no genera gaires moments màgics. I l'èpica de l'obertura de Taltabull –igual que les *Hispaniques* de Joan Lamote de Grignon i la *Pastoral* de Juli Garreta– queda compromesa per qüestions d'empastament sonor, per desajustos d'afinació i per les maneres poc cuidades de les cordes agudes. Si tot això, en un concert, pot quedar redimit per les virtuts del directe, en una gravació queda registrat per sempre més i contribueix a fer que “*l'irresistible imant del modernisme*” –segons les ajustades paraules de Francesc Cortès al text del llibret– tingui un resultat menys magnètic del que caldria desitjar.

Això fa que un es torni a preguntar, inevitablement, “per què”: per què passen aquestes coses? Com pot ser? La magnitud de la resposta només podem trobar-la, novament i per desgràcia, en uns elusius punts suspensius que fan de mal escatir. **PER J. B. P.**



Igor Stravinsky

La consagració de la primavera / Petruixka

Orquesta Nacional de España.
Dir.: Josep Pons
Deutsche Grammophon. 2013

Enregistrat els mesos de setembre de 2011 i juny de 2012 a l'Auditorio Nacional de Música de Madrid, l'ONE i Josep Pons ens ofereixen una nova col·laboració amb Deutsche Grammophon, en aquesta ocasió dedicada monogràficament a Igor Stravinsky. *La consagració* i la versió que el compositor va fer el 1947 de *Petruixka* configuren aquesta gravació en què Pons i l'ONE assoleixen unes interpretacions més que lloables. Són dues obres cèlebres, de les quals existeixen desenes d'enregistraments, i a les quals ara s'afegeix una versió brillant, emotiva, aprofundida en els matisos i espectacular en tants i tants moments.

Pons, summament versat en el repertori de la música del segle XX, coneix a bastament el que té entre mans: el ritme, el color, les harmonies, els subtils dibuixos melòdics que Stravinsky elabora amb una línia concisa i detallada, són aspectes que no se li escapen, a la direcció, i que reben una resposta adient de totes les seccions de l'orquestra. Bé sigui en l'"Adoració de la Terra" (ben matisada, delicada, creant una atmosfera refinada i plena d'harmonies suggerents), bé en l'espectacular segona part de *Le Sacre* ("El sacrifici"), en què apareixen les sonoritats més salvatges, més incisives i punyents, Pons cerca una cohesió musical que no trenqui la coherència del discurs, que sigui conseqüent.

La versió, tal com s'esdevé amb la versió descriptiva que fa del ballet *Petruixka*, conté aquell punt narratiu que atorga la continuïtat en el discurs. Bellíssima recreació de *Petruixka*, amb moments tan esperats com "La dansa russa", "El vals de la ballarina i el moro" o "La mort de Petruixka" que mostren no només el bon paper de Pons, sinó el d'una ONE que respon amb subtileza i una gran bellesa de timbres a les demandes del director.

Dues versions brillants d'aquestes més que cèlebres obres d'Stravinsky en les mans d'una orquestra i director dels quals cal lloar l'aprofundiment en el treball. **PER LL. T.**



Andreas Staier

"...pour passer la mélancolie"

Obres de Froberger, D'Anglebert, Fischer, Couperin, Clérambault, Muffat.
Harmonia Mundi. 2013

La malenconia en la música del Barroc esdevé el fil conductor de les obres incloses dins d'aquest enregistrament que interpreta Andreas Staier amb un meravellós clavicèmbal francès de finals del segle XVII restaurat per Laurent Soumagnac entre els anys 2000 i 2004. Obres delicioses en les quals predominen els *tempi* lents i la riquesa de les ornamentacions que ens transporten a un món profundament expressiu. El gust pel discurs musical, la recreació en el fraseig i una profunda nostàlgia predominen en unes interpretacions musicals detallistes, acurades en la línia melòdica, controlades en el ritme i en les quals per sobre de tot predomina l'elegància de la interpretació. Música amb títols tan significatius com el "Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Msta. Di Ferdinando IV, Rè de Romani..." de Froberger o el *ricercare* sobre "Da Jesus an dem Creutze stund" de J. C. F. Fischer han estat recopilades en aquest enregistrament en què, com és natural, la presència de suites de Couperin o Clérambault, permet escoltar les rítmiques *courantes* i gígies de *tempo* alegres com a lluminosos contrastos davant tanta foscor. Música bellíssima que se succeeix amb una sàvia continuïtat de discurs i que Staier ha estructurat de manera intel·ligent per expressar aquesta melangia, aquesta reflexió profunda i íntima pròpia de les meravelloses composicions seleccionades. **PER LL. T.**



Schönberg

Pélleas & Mélisande

Gustav Mahler Jugendorchester.
Dir.: Pierre Boulez.
Deutsche Grammophon. 2012

Tòquio, abril del 2003: l'experiència d'un gairebé octogenari Pierre Boulez al capdavant de la joventut que –sense passar dels 26 anys– constitueix una de les millors orquestres mundials, la reconeguda Gustav Mahler Jugendorchester... Aquesta és la combinació alquímica amb què Deutsche Grammophon presenta, nou anys després d'aquella data, el *Pelléas* de Schönberg i el preludi del primer acte del *Tristany* de Wagner. Dues obres estèticament i temàticament emparentades, ja que el que fa Schönberg no és sinó reblar i condensar els esdeveniments musicals a què Wagner dona entrada amb la seva saturació cromàtica i la seva infinitat melòdica.

Quin és l'atractiu d'aquest enregistrament? El *Pelléas* és presentat amb claredat, força i energia; igual que el preludi de Wagner. El segell personal de Boulez, analític de mena i sense concessions a l'emocionalitat superficial, troba en la impetuositat sonora de l'orquestra un aliat perfecte per bastir dues versions d'allò més recomanables. Sobretot per a aquells a qui no agrada que les orquestres explotin les torrentades sonores postromàntiques arrossegant-se més d'allò mínimament imprescindible. A l'enregistrament en directe només pot imputar-se-li algun insignificant desequilibri d'afinació, sobretot de vent fusta; però és tan minso que es percep més com a rarsa tímbrica que no pas com a veritable desajustament. Minúcies sense importància, compensades de llarg per la força i la frescor que traspuja cada frase. **PER J. B. P.**

Xavier Montsalvatge no solament ha estat una figura central de la composició catalana de la segona meitat del segle XX, sinó també segurament el principal divulgador de l'estètica musical del país a través del seu intens publicisme.

El llibre que ens ocupa vol constituir un recorregut pels gairebé 70 anys de dedicació a la crítica, des de les inicials col·laboracions al diari «El Matí» a les acaballes de la República, fins a la continuada tasca com a crític i comentarista a la revista «Destino» i especialment al diari «La Vanguardia». Es tracta, en el pla quantitatiu, d'una obra ingent, amb tota seguretat única en la història del publicisme musical català, que alhora constitueix la mostra d'una mena de magisteri públic continuat.

Resumir aquesta obra en poc més de 200 pàgines resulta tasca impossible. L'esforç de síntesi dels seus curadors no ha pogut permetre anar més enllà d'un mostreig selectiu, que per força ha comportat una tensió –in-grata– entre escollir i rebutjar. I aquesta ten-

sió es manifesta en un inevitable «llàstima» que només hi càpiga el que hi ha cabut. En tot cas, el que hi ha cabut és un prou «tot» del ric i rigorós ideari musical de Montsalvatge, del seu criteri obert i mai no dogmàtic i de la seva voluntat divulgadora; un pensar molt en el lector que fa que els seus escrits tinguin el mèrit d'unir saviesa i claredat expositiva. Montsalvatge mai no adopta un to professoral, ni cau en llenguatges rebuscats i pedants. La seva escriptura és fluida i transparent i fins i tot pedagògica. Alhora, els horitzons oberts del seu ideari el fa sensible als grans esdeveniments i a la gran música, i també a la que no ho és –o ho són– tant, se'n diguin jazz, Nova Cançó o sardanes. I compte, va prestar una acusada atenció al ballet.

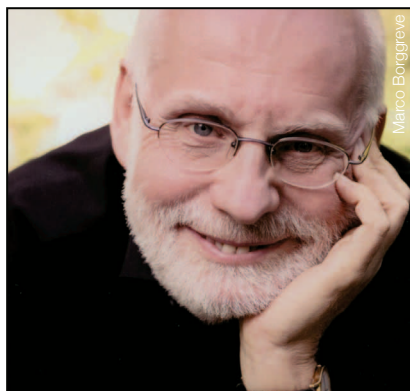
El llibre, finalment, constitueix un recorregut il·lustrador, informalment i suggestivament històric, per gairebé tres quarts de segle de vida musical Barcelona; i això li dona un valor referencial notabilíssim.

PER J. C.



Xavier Montsalvatge
Una estètica des de la premsa
Edició a cura de Joan Gay,
Laura Pallàs i Josep Pujol.
Selecció de Jordi Codina i
Antoni Colomer. **Diputació
de Girona. 2013. 222 pàgines**

Llibres novetats



COL·LECCIÓ PRIVADA

Ton Koopman

‘WINTERREISE’ DE FRANZ SCHUBERT
AMB KLAUS MERTENS I TINi MATHOT

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.

“Era ben clar que al principi no se'ns permetia tocar al Concertgebouw. Era un moviment underground dels seixanta. Havíem de tocar en petites esglésies i sortíem a l'escenari en texans i tothom portava els cabells llargs. Érem més aviat com bandes de rock. Quan vam tocar per primera vegada la Passió segons sant Joan de J. S. Bach a Amsterdam, hi havia gent que fumava marihuana... a la mateixa església. Hi havia una atmosfera molt especial. Ara hem crescut i la sensació d'estar fent quelcom «nou» ha desaparegut. Malgrat això, hi ha millors músics i continua havent-hi el mateix amor pel que fem.”

Així revisa Ton Koopman l'evolució de la música antiga; el pas d'un fet musical revolucionari a una opció interpretativa acceptada a totes les sales de concerts.

Cada estiu a l'orgue de la catedral de Girona s'ofereix un recital d'alguns dels instrumentistes més rellevants del panorama actual: Olivier Vernet, Benjamin Alard, Olivier Latry i Juan de la Rubia, entre d'altres. Enguany les Nits de Clàs-

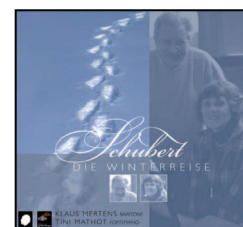
sica 2013 ens reserva un moment important amb el recital de Ton Koopman el 7 de juliol (20 h) amb obres de J. Cabanilles, P. Bruna, F. Correa de Arauxo i dels seus dos compositors predilectes: Johann Sebastian Bach i Dietrich Buxtehude. A més, aquests recitals estiuencs tenen com a peça obligada per a tots els intèrprets la celebrada *Tòcata i fuga en Re menor, BWV 565*.

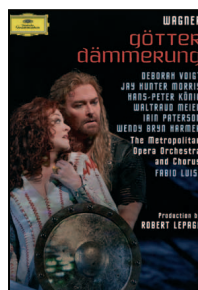
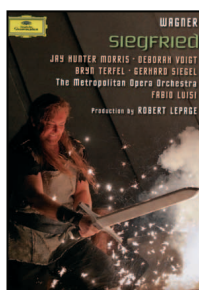
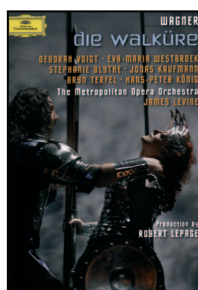
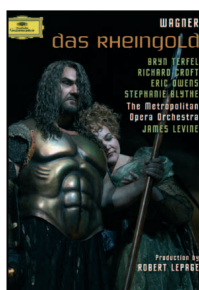
Koopman va estudiar orgue amb Simon Janzen, clavicèmbal amb Gustav Leonhardt i musicologia a Amsterdam. L'any 1979 va fundar el seu conjunt The Amsterdam Baroque Orchestra, a la qual s'afegí el cor l'any 1992. Figura essencial en la lectura de Bach (recordem les seves passions, l'enregistrament de la integral de cantates, l'obra per a orgue...), Koopman també ocupa un lloc central en el moviment historicista. Apassionat advocat de l'obra de D. Buxtehude, actualment es troba enregistrant la integral d'aquest predecessor de Bach.

Els seus tres discos de referència són (per ordre) el *Winterreise* de Schubert, amb els seus

inseparables Klaus Mertens i Tini Mathot, fidel interpretació cercant el so original de la partitura; *L'art de la fuga* de J. S. Bach interpretat per Jordi Savall i Hespèrion XX (amb qui ha col·laborat infinitament) i, finalment, un disc editat pel segell Vanguard amb el contratenor Alfred Deller cantant Bach.

Príncep de l'orgue i aclamat director, Ton Koopman conserva l'entusiasme del principi i el rigor davant de la partitura. Serà sens dubte un dels concerts d'aquest estiu.





Richard Wagner L'anell del nibelung

B. Terfel. D. Voigt. E. Westbroek. J. Kaufmann. G. Siegel. J. H. Morris. E. Owens. W. Meier. S. Blythe. F. J. Selig. F. P. König. D. Croft. P. Bardon. Dir. mus.: J. Levine, F. Luisi. Dir. esc.: R. Lepage. Metropolitan Opera House de Nova York. 8 DVD. Deutsche Grammophon. 2013. + *Wagner's Dream*. Dir.: S. Froemke

"Un teatre d'òpera demostra la seva modernitat i la seva posició en l'escalafó de la indústria operística si és capaç d'estrenar una producció operística avantguardista, que reflecteixi les possibilitats tecnològiques i artístiques del moment. Així és com hem cregut que el Metropolitan Opera House de Nova York podia recuperar la seva hegemonia en el panorama operístic internacional. I la Tetralogia de Richard Wagner era l'obra més ambiciosa i potent que es podia escollir per demostrar-ho." Paraules de Peter Gelb, director general del renovat Metropolitan Opera House de Nova York, que ha aconseguit en pocs anys tornar a ser el focus d'atenció del món operístic internacional gràcies a la seva combinatòria entre conservació de la tradició –les produccions de Zeffirelli continuen omplint la sala–, predilecció per les grans veus líriques i, allò en què Gelb ha apostat amb força, la introducció de la tecnologia puntera en l'univers operístic, gràcies tant a l'imponent sistema audiovisual que permet la retransmissió de les òperes en directe a centenars de sales de cinema de tot el món, la producció i comercialització d'audiovisuals de les seves òperes i, finalment, l'aposta per noves produccions en què l'element tecnològic està al servei de la dramaturgia per aconseguir ideals com el desitjat per Richard Wagner, l'obra d'art total.

Si hi ha quelcom que caracteritza l'espectacle americà és la manca de complexos. I en aquest sentit, el documental *Wagner's Dream* que acompanya la publicació de la nova Tetralogia del Met n'és un exemple boníssim. Un documental altament recomanable, no només per la bona factura que signa la seva directora Susan Froemke, sinó també pel seguiment que fa de la gestació, construcció i estrena de la producció que Peter Gelb va encarregar a Robert Lepage per ser estrenada amb motiu del bicentinari del naixement de Wagner. El "com es va fer" resulta altament addictiu per la magnitud ja no només de la proposta, sinó per com és de fascinant –i estressant– la vivència d'una producció operística.

En el cas concret de la Tetralogia de Lepage –amb el permís de Wagner–, l'objectiu era clar: aconseguir l'ambiciós projecte wagnerià d'una obra d'art total (Gesamtkunstwerk) gràcies als actuals mitjans tecnològics de què es disposa. Lepage tenia com a objectiu aconseguir reproduir literalment les indicacions de Wagner al llibret: l'entrada dels déus al Walhalla travessant el pont de l'arc de Sant Martí, l'anell de foc que envolta Brünnhilde, la presència dels nou cavalls de les valquíries, els canvis d'atmosferes i paisatges continuats que es produeixen al llarg de les setze hores de música, la recreació de l'aigua, el foc, la terra, la sang... Tot això en un treball escènic que Robert Lepage idea a partir del seu estudi de les fonts originals de la mitologia que Wagner fa servir per a la constitució de la seva cosmogonia particular i que el porta als Eddas i al paisatge tectònic, verge i ple de contrastos d'Islàndia. Un paisatge efervescent que Robert Lepage recrea en una plataforma gegant que ocupa tot l'escenari al llarg de les quatre òperes, i que està dividida en 24 plaques que es mouen amb independència, tot aconseguint una flexibilitat i variabilitat escènica imponent. Sobre aquesta immensa placa tectònica de 40 tones de pes –es va haver de reforçar el terra de la caixa escènica del Metropolitan per tal de poder suportar el pes de l'estructura–, la projecció d'audiovisuals –incloent-hi el recent 3D– permet recrear tot un seguit d'escenes que fins ara cap pintura o reproducció no havia pogut emular.

Si bé aquesta producció va tenir detractors en la seva estrena –principalment els del sector més conservador de l'audiència, aferrats a la tradició–, el cert és que potser aquesta no és una obra d'art total en el sentit que Richard Wagner ho va imaginar, però sí que ho és si ens cenyim a les possibilitats de la nostra època; és una proposta innovadora, reflecteix el màxim que es pot oferir en el terreny operístic actualment i actualitza el gènere, tot conservant-ne l'essència.

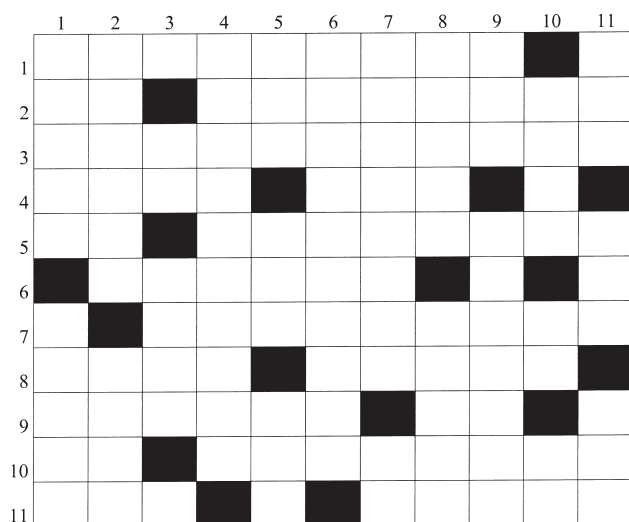
Els accidents no són aliens als plans més ben dirigits i sota control. El tenor previst per encarnar Siegfried originalment va cancellar només quatre dies abans de l'estrena de la segona jornada, en què és protagonista. Jay Hunter Morris (Paris, Texas) va assumir el rol en un temps record, i el va fer gairebé com si hagués estat pensat per a ell: autèntic, heroic, espontani i amb gran fortalesa vocal. I James Levine, l'etern director musical del Met, va haver de ser hospitalitzat a meitat de cicle, havent de ser substituït en les dues darreres jornades per Fabio Luisi, que va assumir la responsabilitat amb una professionalitat aclaparadora, fet que es reflecteix en l'èxit musical de les quatre òperes, que no acusen el canvi de director.

Aquesta Tetralogia aplega un nombrós grup de cantants, especialment escollits pels seus rols wagnerians, si bé amb algunes concessions vinculades al *show business* novaiorquès. Deborah Voigt, l'estrella del Met, debutava amb aquesta producció en el compromès rol de Brünnhilde. I ho va fer amb professionalitat tot i haver confessat ella mateixa ser una "suïcida" amb el repte assumit. Els seus dots actors són indiscutibles i després d'una intensa química, tant amb Morris (Siegfried) com amb Terfel (Wotan). Els partidaris dels Wotans de sonoritats cavernoses trobaran que el de Bryn Terfel és insuficient. Però els seus lliurament i caracterització supleixen –en part– les mancances musicals. Autèntics moments de luxe musical els protagonitzen el tenor Jonas Kaufmann (Sigmund) i Eva-Maria Westbroek (Sieglinde) en un primer acte de *La valquíria* encisador en tots els aspectes. La terna de cantants que assumeixen amb èxit rols d'importància és llarga: Eric Owens (Alberich), Franz-Josef Selig (Fasolt), Hans-Peter König (Fafner i Hagen), Patricia Bardon (Erda), Stephanie Blythe (Fricka) i els déus, nímfes, nornes i valquíries que –no acostuma a passar– no defalleixen en cap moment.

PER M. C. P.

Música encreuada

PER EDUARD V. PATSI



HORITZONTALS

1. La Quarta de Bruckner. Mi major.
2. Antoni Torelló, contrabaixista de Sant Sadurní. Ple de sostinguts i bemolls.
3. Paganini, Joshua Bell i Mutter.
4. La Fitzgerald. Castrar les senars de castrar. La major.
5. Limiten en Lorenzo (Da Ponte). Explicarà la història d'una òpera.
6. Elevat, sensible, emotiu, metafòric, musical. Quiroga, Querol o Quesada. Pont de violí fent la vertical.
7. Faristol. Tocades per la gràcia divina, com les monges del convent de Hildegarda.
8. Els amics gironins d'en Montsalvatge, de jove li devien dir així (del revés). Les cinc vocals amb un director d'orquestra al mig.
9. Toldrà va compondre el Sol ixent i aquest altre. Existeix. La major.
10. Eduard Toldrà. S'ensumen alguna cosa que no acaba de quadrar.
11. A un to de Fa. Pont de violí fent la vertical. Posa un examen i s'esmuny cap amunt per l'11 vertical.

VERTICALS

1. Compositor bascofrancès. Atipes perdent el cap.
2. Música per al telèfon mòbil, cap per amunt. Emeto el meu vot.
3. Mozart, Mendelssohn o Morera. Limiten l'Oriol. El peixet pallasso que viatjava fins a Sydney (fent la vertical). Locatelli, Ligeti o Lecuona.
4. Fas sorolls amb la gola, estossegues i deixes la veu a punt per cantar.
5. La Núria ha perdut dues vocals. Existeixes amb tots els uts.

Simfonies que va fer Vaughan Williams.

6. Do sostingut menor, Fa major, La bemoll major o Sol menor: totes ho són.

7. Recurs que fa servir el compositor. Repetit, José.

8. Així acaba el protagonista de l'òpera si ella no mor al tercer acte. Queixa inacabada.

9. Artistes Toxicòmans de Tarragona. No pas aquella ni aqueixa.

10. Reia desordenadament. Rei sense corona. Els límits de l'Eminem.

11. Ai, uix, quin fàstic! Ocells. Artistes Novells Internacionals.

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

<www.sidokus.com>

Que tinguem sort (Lluís Llach)

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

Catalunya Música Transmissions en directe

El desig de Catalunya Música de ser present en bona part dels festivals d'estiu que es fan al país es concreta cada any en l'enregistrament de nombrosos concerts i, també, en la transmissió d'algunes de les propostes més destacades. És el cas, per exemple, del concert inaugural del Festival de Música Antiga dels Pirineus, programat per al divendres 12 de juliol. Des de la catedral de la Seu d'Urgell se sentirà el prestigiós conjunt vocal i instrumental La Grand Chapelle interpretant la *Missa Scala Aretina* de Francesc Valls. L'endemà dissabte el viatge arribarà a l'Empordà, amb la transmissió des dels Jardins del Castell de Peralada, en una vetllada d'obertura del festival dedicada a la música de Giuseppe Verdi. Els oients podran escoltar el seu *Requiem* interpretat pels cossos estables del Gran Teatre del Liceu i un destacat quartet de solistes, dirigits per Josep Pons. Sense deixar les terres empordaneses, les cites següents seran des del nou Auditori-Espai Ter de Torroella de Montgrí. El divendres 19 de juliol amb el concert inaugural del seu Festival de Músiques, protagonitzat per dos cantants catalans de prestigi internacional: la soprano Núria Rial i el contratenor Xavier Sabata, que actuaran al costat de l'Acadèmia 1750 amb la direcció d'Enrico Onofri. I la segona proposta girarà al voltant de la música de Ferran Sor. Serà el dissabte 3 d'agost, novament amb l'orquestra del Festival dirigida per Pablo Valetti. L'oferta de transmissions que Catalunya Música ha programat enguany des dels festivals de casa nostra es tancarà el divendres 16 d'agost a Vilabertran, seguint el concert inaugural de la seva Schubertiada, amb l'esperada actuació del Quartet Apollon Musagète.

Del conjunt de la programació que Catalunya Música proposa durant aquests mesos de juliol i agost destaca també l'increment substancial del nombre de concerts que s'emetran. Serà, principalment, gràcies a la incorporació,

entre el 15 de juliol i el 31 d'agost, d'un concert de dilluns a divendres a les 16 h. I el fet que altres programes de la graella, com *Opera a la fresca* i *Qui té por del segle XX*, també hagin programat propostes concertants farà que durant aquests dos mesos Catalunya Música emeti més de 170 concerts, entre directes i diferits. Tot un rècord i a la vegada un repte per a l'emissora.

Resulta molt difícil destacar només alguns dels esplèndids concerts que es podran escoltar. Dels Proms de Londres cal esmentar la interpretació de la tetralogia *L'anell del nibelung* de Richard Wagner, que dirigirà Daniel Barenboim a l'Staatskapelle de Berlín amb un magnífic equip de solistes. Es podrà escoltar els diumenges del mes d'agost en el programa *Opera a la fresca*, que, a finals de juliol, ha programat un *Il trovatore* antològic des de Munic, amb Jonas Kaufmann, Anja Harteros, Aleksei Markov i Kwangchul Youn, entre d'altres.

De les moltes orquestres programades s'ha de fer esment de les següents: Filharmònica de Berlín, Filharmònica de Nova York, Orquestra de Cleveland, Orquestra Simfònica de la Ràdio de Baviera, Acadèmia de Música Antiga de Berlín, Capella Estatal de Dresden o Filharmònica de Viena. Pel que fa als directors, hi haurà música dirigida per Christian Thielemann, Daniele Gatti, Alan Gilbert, Daniel Harding, Andris Nelsons, Simon Rattle, Riccardo Chailly, Mariss Jansons, Rinaldo Alessandrini o Gustavo Dudamel. I entre els solistes destaquen els noms de Magdalena Kozena, Maurizio Pollini, Juan Diego Flórez, Leif Ove Andsness, Lang Lang, Barbara Hannigan, Maria João Pires i Nikolaj Znaider, entre molts d'altres. El detall de la programació d'estiu de Catalunya Música es pot consultar al web www.catmusica.cat.

DILLUNS, 1 DE JULIOL

Inici: 20.30 h

AUDITORI DE LA RADIOTELEVISIÓ SUÏSSA DE PARLA ITALIANA DE LUGANO

PROJECTE MARTHA ARGERICH 2013

Serguei Prokófiev: *Romeu i Julieta*, suite del ballet. Franz Schubert: *Nocturn per a trio amb piano en Mi b, op. 148 D. 897*. Ottorino Respighi: *Sonata per a violí i piano en Si menor, P. 110*. Dmitri Xostakóvitx: *Trio amb piano núm. 2 en Mi menor, op. 67*. Johannes Brahms: *Sonata per a violoncel i piano núm. 2 en Fa major, op. 99*. Martha Argerich, Serge Babayan, Lily Maisky, Francesco Piemontesi i Nicholas Angelich, piano. Mischa Maisky i Gautier Capuçon, violoncel. Reaud Capuçon i Sacha Maisky, violí. (120m)

DIMECRES, 3 DE JULIOL

Inici: 20.30 h

CENTRE DE CONGRESSOS DE LUGANO

PROJECTE MARTHA ARGERICH 2013

Wolfgang Amadeus Mozart:

Concert per a violí, piano i orquestra en Re major, KV 315f (completat per Philip Wilby).

Aleksandr Glazunov: *Concert per a violí i orquestra en La menor, op. 82*. Ludwig van Beethoven: *Concert per a piano i orquestra núm. 1 en Do major, op. 15*. Ottorino Respighi: *Concerto gregorià per a violí i orquestra*. May Kishima, Alissa Margulis i Renaud Capuçon, violí. Akane Sakai i **Martha Argerich**, piano. Orquestra de la Suïssa Italiana. Dir.: Hubert Soudant. (120m)

**DIMARTS, 9 DE JULIOL**

Inici: 20.00 h

AUDITORI DE HINDSGAVL

FESTIVAL DE HINDSGAVL 2013

Ludwig van Beethoven: *Sonata per a trompa i piano en Fa major, op. 17*; *Sonata per a violí i piano núm. 3 en Mi b, op. 12 núm. 3*. György Ligeti: *Trio per a violí, trompa i piano*. Isabelle Faust, violí. Aleksandr Melnikov, piano. Teunis van der Zwart, trompa. (90m)

DIVENDRES, 12 DE JULIOL

Inici: 22.00 h

CATEDRAL DE LA SEU D'URGELL

FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA DELS PIRINEUS 2013

Francesc Valls: *Missa Scala Aretina*. La Grand Chapelle.

Dir.: Albert Recasens. (60m)

DISSABTE, 13 DE JULIOL

Inici: 22.00 h

AUDITORI JARDINS DEL CASTELL DE PERALADA

FESTIVAL DE PERALADA 2013

Giuseppe Verdi: *Missa da Requiem* per a solistes, cor i orquestra. Eva-Maria Westbroek, soprano. Luciana D'Intino, mezzosoprano. Giuseppe Filianoti, tenor. Michele Pertusi, baix. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu.

Dir.: **Josep Pons**.

(90m)



DIMECRES, 17 DE JULIOL

Inici: 20.00 h

BASÍLICA DE SANT CÀSTOR DE COBLENÇA

RHEINVOKAL FESTIVAL DE COBLENÇA 2013

Mikhaïl Glinka: **Himne de querubins**. Serguei Rakhmàninov: **Ave Maria**, concert coral sacre. Sofia Gubaidulina: **Hommage à Marina Tsvetaïeva**, suite per a cor a cappella. Piotr Ílitch Txaiikovski: "Cançó de querubins", de la Litúrgia de sant Joan Crisòstom, op. 41. Alfred Schnittke: **Tres cançons sacres**. Serguei Tanéïev: **Dotze cors**, op. 27, fragments. Vocal Ensemble de la Ràdio del Sud-oest d'Alemanya (Stuttgart). Dir.: Marcus Creed. (90m)

DIJOUS, 18 DE JULIOL

Inici: 20.00 h

CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM

ROBECO SUMMER SERIES 2013

Antonín Dvořák: **Concert per a violoncel i orquestra en Si menor**, op. 104. Ludwig van Beethoven: **Simfonia núm. 5 en Do menor**, op. 67. Quirine Viersen, violoncel. Netherlands Symphony Orchestra. Dir.: **Jan Willem de Vriend**. (120m)



Michael van Newwkerk

DIVENDRES, 19 DE JULIOL

Inici: 22.00 h

AUDITORI-ESPAI TER DE TORROELLA DE MONTGRÍ

FESTIVAL DE MÚSIQUES DE TORROELLA DE MONTGRÍ 2013

Obres d'Emanuele Rincon d'Astorga, Georg Friedrich Händel, Nicola Porpora i Antonio Vivaldi. Núria Rial, soprano. Xavier Sabata, contratenor. Acadèmia 1750. Dir.: Enrico Onofri. (90m)

**DILLUNS, 29 DE JULIOL**

Inici: 19.00 h

SALA COMBINS DE VERBIER

FESTIVAL DE VERBIER 2013

Gustav Mahler: **Simfonia núm. 3 en Re menor**. Lilli Paasikivi, mezzosoprano. Cor i Orquestra del Festival de Verbier. Dir.: **Esa-Pekka Salonen**. (120m)

DIMECRES, 31 DE JULIOL

Inici: 20.00 h

ROYAL ALBERT HALL DE LONDRES

PROMS 2013

Granville Bantock: **Pierrot of the Minut**. Edward Elgar: **Nursery Suite**. Malcolm Arnold: **Concert per a dos pianos (a tres mans)**,

op. 104; **Dances angleses**, op. 27. William Walton: **Crown Imperial**. Eric Croates: **The Three Elizabeths**. Gordon Langford: **Say it with Music**, fragments. Kathryn Stott i Noriko Ogawa, piano. BBC Concert Orchestra. Dir.: Barry Wordsworth. (135m)

DISSABTE, 3 D'AGOST

Inici: 22.00 h

AUDITORI-ESPAI TER DE TORROELLA DE MONTGRÍ

FESTIVAL DE MÚSIQUES DE TORROELLA DE MONTGRÍ 2013

Ferran Sor: **Concert per a violí i orquestra**, obertures i simfonies. Acadèmia 1750. Dir.: Pablo Valetti. (90m)

DIVENDRES, 16 D'AGOST

Inici: 21.00 h

ESGLÉSIA DE SANTA MARIA DE VILABERTRAN

SCHUBERTIADA A VILABERTRAN 2013

Felix Mendelssohn: **Quartet núm. 2 en La menor**, op. 13. Ígor Stravinsky: **Concertino per a quartet de corda**. Serguei Prokófiev: **Visions fugitives**, op. 22. Dmitri Xostakóvitx: **Quartet núm. 4 en Re major**, op. 83. Quartet Apollon Musagète. (90m)

DIVENDRES, 23 D'AGOST

Inici: 19.30 h

BERWALDHALLEN D'ESTOCOLM

FESTIVAL DEL MAR BÀLTIC 2013

Hector Berlioz: **Romeu i Julieta**, simfonia dramàtica, op. 17. Katarina Karnéus, mezzosoprano. Paul Groves, tenor. Cor de l'Òpera Reial Sueca. Orquestra Simfònica de la Ràdio Sueca. Dir.: Esa-Pekka Salonen. (120m)

DIMARTS, 27 D'AGOST

Inici: 20.00 h

CATEDRAL D'UTRECHT

FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA D'UTRECHT 2013. Obres de

Nicolas Gombert i Orlando di Lasso. Stile Antico. (120m)



Alexander Shapunov

DIVENDRES, 30 D'AGOST

Inici: 19.30 h

BERWALDHALLEN D'ESTOCOLM

FESTIVAL DEL MAR BÀLTIC 2013

Ígor Stravinsky: **L'ocell de foc**, ballet en dues escenes; **Petruixka**, ballet en quatre escenes; **La consagració de la primavera**, ballet en dues parts. Orquestra Simfònica del Teatre Mariinski. Dir.: **Valeri Gergiev**. (120m)

Música encreuada **Soluciones**

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

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

www.sidokus.com

Que tinguem sort (Lluís Llach)

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 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 perso-

nalment 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

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, Palau 100 Cambra, Cicle Coral Orfeó Català, Tardes al Palau, Cor de Cambra del Palau, Liceu al Palau, Rising Stars, Intèrprets Catalans, Matinals al Palau, Guitarra al Palau, Primer Palau, ONCA i Orgue al Palau de la temporada 2013-14. 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 **M**úsica
Intensament clàssics

2013-2014

Concerts Familiars al Palau

PALAU
DE LA
MÚSICA
ORFEÓ
CATALÀ



Abans de néixer al Palau
Taller musical durant l'embaràs



6 d'octubre · 11 h i 16.30 h
25 de maig · 11 h i 16.30 h
Per a embarassades i acompanyants

Les músiques del món
Viatge a través de la veu



20 d'octubre · 12 h
A partir de 6 anys

Visitem i experimentem el Palau
Itinerari guiat + taller plàstic



20 d'octubre, 1, 22 i 23 de desembre; 9 de febrer;
30 de març i 6 d'abril · 10.30 h
De 5 a 10 anys

Bim Bom, nadons al Palau
Taller espectacle: el despertar musical dels nadons



9 de novembre i 10 de maig · 11 h, 12.30 h i 16.30 h
10 de novembre · 11 h i 12.30 h
Per a nadons de 0 a 12 mesos

Zig Zag, passets al Palau
Intercanvi d'emocions a través del joc musical



16 de novembre i 11 de maig · 11 h, 12.30 h i 16.30 h
17 de novembre · 11 h i 12.30 h
D'1 a 2 anys

Connecta amb l'Orquestra Simfònica
Taller concert per submergir-se en la música simfònica



23 de novembre i 14 de juny · 17.30 h
De 8 a 12 anys

En Jan Titella
Emocions a través d'una aventura musical



30 de novembre i 1 de desembre
11 h, 12.30 h i 17 h
A partir de 2 anys

Malikianini, simfònic ara!
Una orquestra i molta música trepidant



novetat

2 de febrer · 12 h
A partir de 8 anys

Cobla 2.0
Amb la Cobla Sant Jordi Ciutat de Barcelona



9 de febrer · 12 h
A partir de 6 anys

Kantikipugui al Palau
Amb el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana



23 de febrer · 11 h i 12.30 h
A partir de 4 anys

Jazz en viu... Swing!
Iniciació a la música jazz per descobrir el swing



30 de març · 12 h
A partir de 8 anys

Trencadís de cançons
Contrastos musicals entre modernitat i tradició



6 d'abril · 12 h
A partir de 3 anys

Tum Tum Ka!
Percussió corporal i molt més!



novetat

27 d'abril · 11 h i 12.30 h
A partir de 4 anys

Digitopia al Palau
Taller de creació musical amb dispositius mòbils i ordinadors



7 de juny · 12 h i 17 h
De 8 a 12 anys

Informació i venda d'entrades:

Taquilles del Palau de la Música
Tel. 902 442 882
taquilles@palaumusica.cat
www.palaumusica.cat

Preus: de 6 a 14 €

Troba'ns a:  

Patrocinen:



Fundació
Catalunya - La Pedrera