

NATALIA GUTMAN

La tradició russa
de la corda

**TRESORS
MUSICALS**

El Centre de
Documentació
de l'Orfeó Català

REVISTA MUSICAL CATALANA

RAVI SHANKAR

Un any sense el
mestre dels ragues

**LA INDÚSTRIA
DISCOGRÀFICA**

Adéu al disc
compacte?

L'HORA DEL LICEU

DOSSIER: VIURE DE LA MÚSICA AVUI

Constel·lació Palau 100

2013—2014

PALAU
DE LA
MÚSICA
ORFEÓ
CATALÀ



Informació i venda d'entrades:
Taquilles del Palau de la Música
Tel. 902 442 882
taquilles@palaumusica.cat

Troba'ns a:  

Iván Martín, piano

12.02.2014



L. van Beethoven: *Sonata núm. 1, op. 2*
L. van Beethoven: *Sonata núm. 8, op. 13, "Patètica"*
F. Chopin: *Nocturns*
F. Chopin: *Ballada núm. 1, op. 23*
F. Chopin: *Andante spianato i gran polonesa brillant, op. 22*

Preus: de 10 a 30 euros

Benjamin Alard, clavecí

31.03.2014 / 01.04.2014 Petit Palau

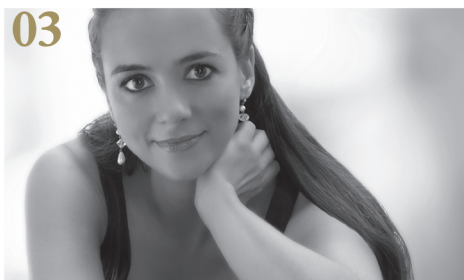


J. S. Bach: *El clavecí ben temperat (I i II)*

Preu: 15 euros

Núria Rial, soprano
Ensemble La Floridiana
Nicoleta Paraschivescu,
directora

03.03.2014



Àries de G. Ph. Telemann
i obres de M. Martines

Preus: de 10 a 30 euros

Raphaël Pichon, director
Ensemble Pygmalion
Cor Jove de l'Orfeó Català
(Esteve Nabona, director)

22.05.2014



M. A. Charpentier: *Te Deum*
M. A. Charpentier: *Messe de minuit de Noël*

Preus: 15 i 25 euros

Evgeni Koroliov, piano

09.12.2013



J. S. Bach: *Variacions Goldberg, BWV 988*

Preus: de 10 a 30 euros

Grigory Sokolov, piano

06.03.2014



Programa per determinar

Preus: de 14 a 60 euros

Kristian Bezuidenhout,
fortepiano

27.05.2014 / 28.05.2014 Petit Palau



W. A. Mozart: *integral de Sonates (I i II)*

Preu: 15 euros

Editorial

El pes dels errors

La tornada de les vacances estival s'albirava tranquil·la fins que una altra bomba –ben diferent d'aquella del 7 de novembre de 1893– esclatava al Gran Teatre del Liceu, aquest cop buit i sense ferits de mort, en sentit literal.

El trasbals viscut pel Gran Teatre del Liceu –a l'interior de la Revista en parlem a bastament– era, malgrat un context inesperat i el desenvolupament dels esdeveniments, esperable. Sempre es diu que de les grans crisis, en surten grans i nous projectes; esperem que sigui així en aquesta ocasió. En tot cas, el que més hauria d'importar dels “fets del Liceu” no és tant que el Teatre hagi perdut director general –plaça ja coberta des del 4 d'octubre passat per Roger Guasch–, director artístic i director del cor en un període de tres mesos –Josep Pons, director musical del Liceu, va arribar a posar en dubte la seva continuïtat si no es complien els punts acordats en el seu pla de millora i consolidació del nivell de l'orquestra–, sinó el context d'abandonament i aparent indiferència que s'ha respirat durant el període que va durar el silenci institucional mentre el devessall de rumors i conjectures al voltant de la “crisi estructural” del Liceu era incessant.

El buit d'informació, així com el buit d'activitat, és niu d'ocells malastrucs on van a parar les pitjors prediccions i, fins i tot, els pitjors desitjos d'aquells que esperen l'oportunitat per atacar el flanc dèbil de la víctima de l'ull públic. L'exemple del Liceu és un cas més en la llarga llista d'esdeveniments d'influència i interès públics que, deixats de la mà de Déu i, sobretot, adobats pel buit d'informació, són presa fàcil tant del contribuent desinformat i influït pels mals presagis als quals la societat sotmesa per l'opinió pública està

exposada, com dels ja alludits individus que mouen els fils d'aquesta “pública” opinió. No oblidem que la dita opinió pública està creada, en el fons, per una mena d'inconscient col·lectiu que, en realitat, té mans, boca i oïda particulars, encara que els desconeixem.

De manera paral·lela es coneixia la notícia musical d'abast internacional que la New York City Opera, la “germana pobre” de la Metropolitan Opera House de Nova York, tancava portes per la impossibilitat d'obtenir els diners necessaris per fer front a la –ja molt minvada– temporada actual. El cas de la New York City Opera és un exemple de com un error amb efectes no previstos pot comportar conseqüències definitives. Amb una trajectòria artística reputada, que va permetre el debut de grans cantants de la història de l'òpera prèviament a la seva consagració a la Metropolitan, el seu trasllat al Lincoln Center el 1996, just davant de la “germana gran” de l'òpera, va ser paral·lel a l'intent d'adequació de la seva oferta a la realitat social i cultural de la ciutat. El 2011 va abandonar l'immens complex cultural i va parar durant una temporada l'activitat, arran dels problemes financers. Això va ser l'inici de la fi d'una companyia amb més de 70 anys d'història de l'òpera, imprescindible als Estats Units. La fidelització del públic és una tasca d'anys, la pèrdua de la seva confiança pot ser immediata i d'efectes irreparables. Subestimar la importància d'aquest condicionant en el qual la manca de comunicació és fonamental, és un risc que no convé córrer.

Es diu que quan es repeteix un error, ja no és un error sinó una decisió. Convé valorar el pes de les decisions, perquè ens hi va el futur.

REVISTA MUSICAL CATALANA



NÚM. 336

NOVEMBRE-DESEMBRE 2013

5a ÈPOCA · ANY XXX

WWW.REVISTAMUSICAL.CAT

**FACEBOOK.COM/
REVISTAMUSICALCAT**

**TWITTER.COM/
REVISTAMUSCAT**

Portada:
Gran Teatre del Liceu
(fotografia: Antoni Bofill)

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.

COL·LABOREN EN AQUEST NÚMERO

Jordi Alomar, Ramón Andrés, Josep Barcons, Xavier Cazeneuve, Xavier Cester, Xavier Chavarria, Narcís Comadira, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Ana María Dávila, Víctor García de Gomar, Miquel Gené, Pere Andreu Jarrod, Lluís Millet, Joaquim Noguero, Eduard V. Patsi, Javier Pérez Senz, Jorge de Persia, Xavier Pujol, Jaume Radigales, Albert Torrens, Lluís Trullén, Jordi Urpí i Aina Vega.

DISSENY ORIGINAL

Aleix Viadé

IL·LUSTRACIONS

“Sequenze”: © Carme Peris

PUBLICITAT

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

EDITA

Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana

IMPRESSIÓ

BBD Print

DISTRIBUCIÓ

S.A. Distribuidora de Ediciones (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



**ASSOCIACIÓ
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 QUATRE PUNTS DE VISTA
per Albert Torrens, Lluís
Millet, Aina Vega i Xavier
Chavarria

15 TALENTS D'AVUI
ANDREU GALLÉN

22 COMPÀS LLIURE
**SENSACIONS,
IMATGES,
PERCEPCIONS**

24 SÓN NOTÍCIA
Llibre d'Amics del Liceu.
Residències Musicals a La
Pedrera. Temporada 2013-14
Òpera a Catalunya. Julia
Lezhneva a Vic. Teatre
Principal de Barcelona

28 ARTICLE
**BWV, LA SIGLA
D'UN DESENCÍS**



30 ARTICLE
RAVI SHANKAR

32 A PROPÒSIT DE...
ALFONS REVERTÉ
10 anys de l'Orquestra
Simfònica Julià Carbonell de
les Terres de Lleida

34 L'ÀNIMA DEL SO
ALFONS SIBILA

36 ARTICLE
ADÉU AL DISC?

DESTAQUEM



Antoni Boñil

10 REPORTATGE

L'HORA DEL LICEU

Entrevista a Joan Matabosch
Liceu Barcelona Opera House Foundation

16 REPORTATGE

TRESORS MUSICALS

El Centre de Documentació de l'Orfeó Català



Eva Guillemet

18 ENTREVISTA

NATALIA GUTMAN

La tradició russa de la corda

38 DOSSIER

VIURE DE LA MÚSICA AVUI

UT MUSICA



Pau Barceló

48 RECORDEM...
ROSA SABATER

50 MEMÒRIA MUSICAL
**ASSOCIACIÓ
MÚSICA DA CAMERA
(VI)**

53 PAPER D'ASSAIG
**LA DECISIÓ DE
BRUCKNER**

54 NODES
**LA TRIENNAL
DEL RUHR**

56 REPORTATGE
**NOUS
ENFOCAMENTS
EN LA MÚSICA
CLÀSSICA**

58 COS DE PARTITURES
MIREIA TEJERO

60 MÚSICA ENCREUADA

61 PANTALLES SONORES
BENJAMIN BRITTEN

PUBLICACIONS

62 RESSENYES
**DISCOS, DVD,
LLIBRES**

69 COL·LECCIÓ PRIVADA

72 CATALUNYA MÚSICA

CODA

74 SEQUENZE
'REQUIEMS'

Ad Libitum

EL DIA
MÉS FELIÇ?

per Albert Torrens

Els aficionats –i encara més els practicants– del cant coral ja estem acostumats que ens prenguin pel que no som. Fa unes quantes setmanes, el president del Moviment Coral Català afirmava: “*Tothom té una àvia o una tieta que canta en un cor, potser per això el cant coral no té el prestigi social que mereix.*”

I és que cal reivindicar encara la importància d'aquesta pràctica, el seu paper en la reivindicació cultural en el passat i el pes específic en el concertisme professional del nostre país avui dia.

En aquest context que ve de lluny, doncs, Televisió de Catalunya ha estrenat recentment, en horari de màxima audiència –dissabtes al vespre– i després d'una impressionant campanya de màrqueting, *Oh happy day*, un nou programa que s'ha definit com un concurs de corals.

El funcionament del programa és el següent: en un plató moderníssim i entre jocs de llum impactants, l'actor Eduard Farelo dóna pas a les actuacions de diversos grups vocals que, després, són valorades per un jurat. Cada setmana, un dels conjunts és eliminat fins que, en arribar al final de la sèrie –al mes de desembre– un únic grup serà el guanyador d'una gira d'actuacions per tot Europa. Des de casa es pot completar el seguiment del programa amb els continguts que una aplicació per a mòbil va oferint de manera sincronitzada.

Vagi per endavant la benvinguda a qualsevol iniciativa que vulgui potenciar la divulgació musical per televisió –malgrat que sembla que encara no s'ha trobat el format idoni. Però voldria posar l'accent en el risc de presentar les coses de manera equivocada: per molt que el presentador es refereixi als col·lectius de participants com a corals, *Oh happy day* no és un programa sobre cors, sinó un espai d'entreteniment. Encara que en el procés de selecció es comptés amb la col·laboració de les federacions corals catalanes, només un dels nou grups finalment escollits està federat. I si bé un dels quatre membres del jurat és un director de cor, bona part dels consells que els jutges donen als concursants deixen de banda la tècnica vocal per valorar només conceptes com el sentiment i l'emoció.

Si el que es pretén és atreure els potencials telespectadors envers la pràctica del cant coral, cal anar amb compte a no crear falses expectatives: la majoria de cors catalans no canten sonoritzats, ni sobre bases musicals, ni ballen descalços el tema de moda de l'últim estiu a les discoteques. Ben a l'inrevés, els grups solen ser més nombrosos i estàtics, interpreten cançons tradicionals catalanes o repertori simfonicocoral clàssic i, sobretot, no competeixen sinó que es reuneixen en trobades i canten plegats.

No estic segur de si, com s'ha pogut llegir aquests dies, el món coral català viu una revolució d'estils i posades en escena amb la incorporació de joves generacions influïdes per músiques d'arreu del món. En tot cas, la formació clàssica és –tal com afirma un dels mateixos concursants– imprescindible per fer bé la música moderna. Dit això, sigui benvinguda la massa creixent de cors que compleixen, cadascun, la seva funció.

Variacions sense tema

A L'ENTORN
D'UN CENTENARI...

per Lluís Millet

Tot i que la Revista ja ha evocat la figura de Gaietà Renom amb motiu del centenari del seu naixement, penso que no seria ociós reprendre el tema per relacionar-ne la trajectòria artística i personal amb les difícils circumstàncies de l'entorn que li tocà viure i que el van influir en la carrera musical i en la personalitat humana.

Renom ingressà a l'Orfeó Català com a cantaire als 18 anys, quatre anys abans de la Guerra Civil. Els anys crucials de la seva carrera van coincidir amb la duresa dels primers anys de la postguerra. Si avui les possibilitats de formació d'un jove cantant són abundants, aleshores eren mínimes; per això Renom fou un autodidacta, amb l'excepció de les influències assimilades a l'Orfeó, que incidiren sobretot en la dicció i la perfecta intel·ligibilitat del text. Una altra servitud de la precarietat de l'època és el fet que, si bé menà una activitat de dimensió pràcticament professional, mai no va poder viure exclusivament del cant, sinó que el compartí amb un càrrec administratiu a l'Ajuntament de Barcelona.

Des de final dels anys quaranta va assumir les parts solistes dels oratoris que l'Orfeó oferia al Palau de la Música Catalana, com l'*Elies* de Mendelssohn, el *Requiem* de Mozart, *Les estacions* de Haydn, la *Novena Simfonia* de Beethoven, la *Missa en Si menor* i la *Passió segons sant Mateu* de Bach, en el paper d'Evangelist, cantat en llengua catalana. També, entre les seves actuacions més rellevants, cal esmentar la col·laboració amb el mestre Eduard Toldrà encarnant el paper de Golferic d'*El giravolt de maig* (el 1948 al Gran Teatre del Liceu i el 1958 per celebrar el cinquantenari del Palau). També, sota la direcció de Toldrà, hem de destacar una extraordinària interpretació d'*El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, de la qual ens resta un enregistrament antològic amb l'Orquestra Nacional Francesa, en què Renom interpreta el rol de Maese Pedro, juntament amb Lola Rodríguez de Aragón (Trujamán) i Manuel Ausensi (Don Quijote).

Renom sobresortí també en el terreny del lied, tant del lied romàntic alemany –generalment amb el text traduït al català– com de la cançó catalana dels grans mestres del Modernisme i el Noucentisme –sobre textos dels millors poetes–, la cançó popular i la sardana cantada. En això seguí les petjades d'Emili Vendrell, amb qui coincidí a la corda de tenors de l'Orfeó els darrers anys de la vida d'aquest. En un temps de forta repressió política, extensiva al conreu públic de la llengua, aquesta activitat tenia un fort sentit sublimar reivindicatiu, plenament assumit tant per ell mateix com pels públics de tot Catalunya.

Renom va ser també un autèntic “personatge”, positiu, obert, noble, conciliador, que inspirava confiança. Si, davant dels conflictes que es produeixen en tots els grups humans, ell era amic d'ambdues parts, també tenia una viva intel·ligència i un finíssim i oportú sentit de la ironia. Els que vam tenir el privilegi de conèixer-lo i tractar-lo conservem un record inesborrable de la seva lluminosa personalitat humana.

D'ací i d'allà

NÚRIA SCHÖNBERG NONO: BARCELONA-VIENA-VENÈCIA

per Aina Vega

En la meua llarga estada a Viena i en una visita a Venècia he pogut viure en primera persona dues efemèrides que tenen en comú un nom català: Núria. Enguany se celebra el quinzè aniversari de l'Arnold Schönberg Center i el vintè de l'Archivio Luigi Nono. Nascuda el maig de 1932 a Barcelona, a la baixada de Briz, Núria Schönberg Nono és filla del matrimoni entre Arnold Schönberg (1874-1951) i Gertrud Kolisch i, a banda de ser l'esposa del compositor Luigi Nono (1924-1990), ha convertit la passió envers el llegat de l'un i de l'altre en la seva feina diària, que desenvolupa amb rigor. En efecte, supervisa la tasca de l'Arnold Schönberg Center de Viena, juntament amb els seus germans Ronald i Lawrence, i presideix l'Archivio Luigi Nono de Venècia.

Ens cal reconèixer la bella tasca que ha fet la il·lustre barcelonina exiliada –a partir de la combinació dels coneixements adquirits per mera osmosi al llarg de la vivència amb el seu pare i el seu marit–, amb gran dedicació, entusiasme i clarividència. Sense la seva capacitat de penetrar de forma intel·lectual i emocional en l'art que l'ha envoltat, i sense el sentit comú i la humanitat que emana, la literatura sobre Schönberg i Nono se n'hauria ressentit. De fet, la tasca de Núria Schönberg és una anomalia: ha impulsat dos centres d'investigació regits per la solvència i la professionalitat, dedicats a dues figures musicals de primer nivell, quan mundialment hi ha poques institucions d'aquestes característiques.

L'Arnold Schönberg Center (ASC) obrí les portes el 1998 a partir dels materials que la vídua conservava a Brentwood Park, Califòrnia, fins que els seus tres fills encaminaren la monumental tasca paterna a la formació d'un centre que combinés l'arxiu amb la producció de coneixement, i així nasqué l'Arnold Schönberg Institut de Los Angeles, lligat a la University of Southern California. En el trasllat del llegat a Viena, ciutat que es disputava el centre amb Berlín, Darmstadt i l'Haia, foren claus tant Núria Schönberg com la regidora de Cultura de Viena del moment, Ursula Pasterk, que no s'arronsà per les pors dels germans pel que fa a un possible rebrot antisemita. Actualment el centre dirigit per Christian Meyer segueix l'ideari de l'Institut, vinculat ara a la Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien i a l'Institut Arnold Schönberg de recerca. A més, compta amb una sala d'exposicions –fins al setembre s'hi podia veure "Art is=New Art", l'eix vertebrador de la celebració del quinzè aniversari, i actualment s'hi pot visitar l'exposició "Arnold Schönberg-Der Musikalische Gedanke"–, una extensa biblioteca, una botiga, espais de docència, un espai reservat per acollir la família i una sala de concerts i conferències. A més, a pocs quilòmetres de Viena, una torre de Mödling –on Schönberg va concebre el mètode de composició amb dotze tons i hi visqué entre 1918 i 1925– allotja els investigadors becats i diversos actes al llarg de la temporada. L'ASC és un punt de trobada de compositors, intèrprets i amants de la música contemporània i ofereix concerts amb regularitat. L'Ensemble Wiener Collage, dirigit per René Staar, hi està vinculat des de l'inici i garanteix la interpretació



Despatx d'Arnold Schönberg, conservat intacte al centre de recerca vienès

Arnold Schönberg Center

de música de la Segona Escola de Viena i obres de l'estricta contemporaneïtat, ideari concertístic del centre. El rol de la institució en la vida cultural vienesa, tan dinàmica i excepcionalment rica, es basa a romandre al servei d'estudiosos i artistes, però també de tot aquell que coneix Schönberg de forma purament epidèrmica. Per tant, podem dir que el centre ofereix l'oportunitat d'establir contacte amb el compositor des de diferents nivells de profunditat.

L'Archivio Luigi Nono, d'altra banda, és una fundació creada el 1993, tres anys després de la mort del compositor que li dona nom. Està al Palazzo Foscari, a la Giudecca veneciana, i consta de quatre espais: la recepció, la sala de consulta, els despatxos i la biblioteca personal de Luigi Nono, que demostra que som davant d'un humanista. És una institució petita però que ha realitzat una gran tasca, per exemple de digitalització dels esbossos del compositor, a color, ja que aquest té un rol semàntic en les partitures. A la biblioteca general de consulta podem trobar volums sobre la tasca de Nono, però també obra seva. L'arxiu electrònic hi és de gran ajuda i el tracte, excepcional. Cal destacar la petita exposició basada en fotografies i textos sobre la vida de Nono i l'espai multimèdia, tan necessari per conèixer l'obra del músic, sobretot la del final de la seva vida.

Núria Schönberg Nono no és en absolut una dona ofegada per dues figures omnipotents. Al contrari, és una entusiasta que sap apreciar al màxim allò que la vida li ha donat, i la millor manera de fer-ho és dedicant-se plenament a l'administració dels llegats corresponents. Amb senzillesa, manifesta que és una treballadora més i que està molt satisfeta amb la seva carrera, esperem que encara molt llarga.

Des d'un punt de vista català, cal remarcar el poc coneixement que el nostre país té d'un dels més grans compositors contemporanis que visqué a Barcelona –aconsellat pel nostrat Robert Gerhard–, on culminà el segon acte del *Moses un Aron*. L'ASC i l'Archivio ens han de servir d'exemple per crear espais d'arxiu i estudi del llegat dels nostres compositors; en aquest sentit, ens cal fer autocrítica.

Ars Subtilior

A LA RECERCA DE LÍDERS,
MESTRES I CRINERES

per Xavier Chavarria

Els últims anys han proliferat al nostre país les formacions dedicades a la música antiga, moltes amb un nivell remarcable i que no tenen res a envejar a les que triomfen per Europa, i en les quals es detecta un fenomen peculiar i inquietant: una mena de promiscuïtat musical provocada per l'extrema itinerància dels intèrprets que la integren, músics joves i de bon nivell, que sovint també formen part d'altres grups similars amb repertoris calcats; músics que es belluguen per créixer, que busquen projectes i aliances amb col·legues i que passen per innumbrables formacions (els seus currículums de vegades maregen de tanta mobilitat); músics compromesos però infidels, que te'ls trobes a tot arreu, que ho tasten tot però que no es casen amb ningú –al món coral, d'aquests espècimens tan buscats en diem mercenaris–, una pràctica altament saludable i enriquidora però que provoca una sensació estranya, com una mena de *dejà vu* en què el que canvien són només els noms dels conjunts però no pas els músics que els integren.

No és cap retret: tothom té dret a buscar fins a trobar allò que somia i, per descomptat, a guanyar-se la vida fent-ho. Però sens dubte aquest fenomen genera formacions d'aparença elàstica, gairebé líquida, que mai (mai!) es presenten amb la mateixa alineació i sempre sonen diferent. Això es pot considerar com un valor intrínsec a la música antiga, però també pot acabar generant una dificultat a l'hora de trobar la personalitat, el segell i l'esperit d'aquell conjunt musical: el so pot no arribar a consolidar-se mai.

Convençuts del dret inalienable de qualsevol músic a volar de flor en flor, la solució més plausible a la manca de personalitat dels grups és el líder: la figura del referent musical, del músic savi i amb autoritat que es posa al capdavant del grup i pren les decisions de fons i de magnitud (repertori, línia, esperit...), el líder que fa quadrar aquell petit exèrcit de músics bons però irremissiblement anàrquics. I els líders són cars de trobar. Aquí en tenim de molt veterans, però pocs de nova fornada i amb idees fresques. I un líder és molt necessari per donar solidesa, criteri i rigor a qualsevol projecte. No parlem de tones d'experiència, sinó de músics visionaris, talentosos i per descomptat amb una preparació formidable. Ens calen líders i són cars de trobar; de tant en tant, però, intueixes aquesta fusta tan preuada en concerts discrets i valuosíssims, com el protagonitzat fa unes setmanes per l'Ensemble Meridien i Juan de la Rubia, del qual la Revista ja em va publicar la crítica al seu portal web. Seria bo trobar la manera d'encoratjar músics singulars i de pes a liderar projectes consistents i a mitjà termini, i fugir així de l'"immediatisme".

I per a líders, els mestres: aquests dies és de justícia recordar-ne un de molt especial (ja que els que ho haurien de fer, a la mateixa casa que promou aquesta publicació, se n'obliden sistemàticament). El 3 d'octubre passat va fer vint anys justos de la mort de Simon Johnson, que va ser director de l'Orfeó Català entre 1983 i 1988. Ja



Simon Johnson en la seva etapa com a director de l'Orfeó Català

Pau Barceló

ho vaig escriure fa uns anys en aquesta mateixa tribuna, però no em cansaré de dir-ho: Simon Johnson era un músic extraordinari, un músic de cap a peus que va marcar definitivament la vocació musical de molts dels que hi vam poder treballar. Amb ell vam aprendre música de veritat, en majúscules, i en som molts els que ens considerem fills musicals d'ell, tocats per la seva passió, l'entusiasme i la seva bonhomia. L'homenatjarem com es mereix ben aviat.

I permeteu-me acabar amb una contracrònica sorneguera: la del concert inaugural de Palau 100 ara fa unes setmanes, amb la pianista Khatia Buniatishvili, que va posar potes enlaire el Palau: allò sí que va ser un espectacle! Cal dir que una part del públic hi va ajudar de valent: durant la primera part, la platea semblava una festa del sorollisme, una mena de concert paral·lel que em va fer pensar en aquells sarcàstics comentaris que feia la premsa dels anys vint del segle passat sobre la conducta del respectable (i al mateix recinte!): *"El públic, segons costum, sempre elegant, distingidíssim, però un xic bavard i distret."* Clavat. Sembla que no hagin passat els anys. I això que la pobra noia s'hi esforçava de valent, i no només tocant a cor què vols: allò, més que un concert, va ser una *performance*, un recital de gestos sensuals, cops de cabellera, mirades lascives i moviments extàtics (suposem que fingits!) que feien enfebrar la sala. Víctima ja del màrqueting agressiu, la mossa sap perfectament que té un cos monumental i no s'està gens d'accentuar-lo amb un vestit d'infart, negre, cenyit i lluent... I quin patir, aquella crinera esbojarrada que li queia estratègicament davant dels ulls a cada moment: *"Digueu-li que es faci un monyo!"*, vaig sentir a l'entreacte. No calia: va tocar tot el concert amb els ulls tancats, amb el cap enrere o a un pam del teclat, llavis encesos i entreoberts, i cara d'èxtasi... En alguns moments, més que tocar el piano semblava que el cavalcava. Tot molt ben assajat... Ja ho veieu: vam estar ben distrets. Per cert: va tocar prou bé, tot i que algú va dir: *"Ai, si Horowitz aixequés el cap!"*... Doncs segur que s'ho hauria mirat ben complagut!

RESIDENCIES MUSICALS

temporada 2013-2014



PAU CODINA IGNASI CAMBRA

Violoncel·lista

D'octubre a desembre de 2013

Pianista

De gener a març de 2014

ELENA REY

Violinista

D'abril a juny de 2014



20 D'OCTUBRE DE 2013 - SOLISTA

J. S. Bach, G. Cassadó i J. Brahms

19 DE GENER DE 2014 - CAMBRA

Concert de piano, violí i violoncel
J. Haydn, D. Xostakóvitx i S. Brotons

20 D'ABRIL DE 2014 - SOLISTA

J. S. Bach, H. I. Biber,
E. Ysaÿe i S. Prokofiev

17 DE NOVEMBRE DE 2013 - DUET

Concert de violoncel i piano
L. V. Beethoven, C. Debussy i F. Chopin

16 DE FEBRER DE 2014 - SOLISTA

L. V. Beethoven, F. Chopin,
W. A. Mozart i J. Brahms

18 DE MAIG DE 2014 - DUET

Concert de violí i piano
L. V. Beethoven, R. Schumann,
J. Brahms i H. Wieniawski

15 DE DESEMBRE DE 2013 - CAMBRA

Concert de violoncel, violí, viola i piano
J. Haydn, L. V. Beethoven i J. Brahms

16 DE MARÇ DE 2014 - DUET

Concert de piano i violí
W. A. Mozart i E. Grieg

15 DE JUNY DE 2014 - CAMBRA

Concert de violí, piano, trompa i clarinet
J. Brahms, A. Khatxaturian i I. Stravinski

Concerts

Lloc Auditori de La Pedrera
Preu 12 € per concert
Hora 18 h

Abonaments a 3 concerts
10 € per cada concert
(només a taquilles)

**Més informació
i compra d'entrades**
www.lapedrera.com

Fundació
Catalunya
La Pedrera

Amb la col·laboració de:
Cat Música



Alfonso Botín

L'HORA DEL LICEU

EL GRAN TEATRE DEL LICEU VIU TEMPS D'INTENSOS CANVIS

per Mercedes Conde Pons

Del titular a la sorpresa. De la sorpresa a l'estat d'excepció. Així es podria resumir el període viscut pel Gran Teatre del Liceu des de principi de setembre a principi d'octubre, a partir d'unes molt poc innocents declaracions de Gerard Mortier a la premsa nacional espanyola sobre el seu futur com a director del Teatro Real de Madrid i la conveniència d'escollir un "successor" que seguís les seves directrius artístiques. Les conseqüències les va patir no només el director belga, sinó també el Gran Teatre del Liceu, que en poc més de dues setmanes va passar de no tenir director general –Joan Francesc Marco havia finalitzat el contracte a primers de juliol i encara no s'havia fet públic qui l'havia de succeir– a no tenir, tampoc, director artístic ni director del cor.

Joan Matabosch confirmava l'acceptació del càrrec com a nou director artístic del Teatre Real de forma imminent, en un contracte del Ministeri de Cultura per abaixar els fums del director belga –poc després es va matisar que la incorporació de Matabosch serà a partir del gener de 2014–, i José Luis Basso, després de deu anys vinculat al Li-

ceu com a director del Cor del Gran Teatre, anunciava la finalització del seu contracte a final de temporada (juliol de 2014), per anar a dirigir el cor de la prestigiosa Opéra de París. En aquest context, el Teatre del Liceu era testimoni silenciós de tot aquest convuls moviment de fitxes a porta tancada, mai millor dit. L'ERO imposat als treballadors del Teatre impedia cap tipus de reacció dels treballadors i l'únic representant del Teatre, el president del Patronat del Liceu, Joaquim Molins, restava callat. Josep Pons, director musical del Liceu, era l'únic que es pronunciava i es convertia temporalment en portaveu d'un col·lectiu, el de treballadors del Teatre de La Rambla, que assistia angustiat al que per moments semblava el desmantellament del temple de l'òpera de Barcelona.

El 4 d'octubre passat es feia públic un secret conegut de tothom, Roger Guasch (perfil a la pàgina 13) assumia la direcció general del Gran Teatre del Liceu, després d'un procés de selecció del perfil de professional adient per a l'actual conjuntura del Teatre per mitjà d'una empresa de *headhunters*. Al mateix temps, el Liceu –amb Joaquim Molins (president del Patronat del Gran Teatre del Liceu), Ferran Mascarell (conseller de Cul-

tura de la Generalitat de Catalunya), Jaume Ciurana (tinent d'alcalde de Cultura, Coneixement, Creativitat i Innovació de l'Ajuntament de Barcelona) i Miguel Ángel Recio (director general de l'INAEM, en representació del Ministeri de Cultura y Deporte del Govern espanyol) com a portaveus– donava a conèixer els propers moviments del Teatre per tal de restablir "*l'activitat habitual en la seva programació artística*". Un restabliment que passa per cancel·lar els ERO previstos per a les properes temporades i recuperar l'activitat artística d'aquells períodes a partir de juliol de 2014; ratificar el pla de potenciació de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu endegat pel director musical del Teatre, Josep Pons; encarregar al nou director general la redacció d'un pla estratègic en un període de tres mesos que defineixi els costos i ingressos de les activitats artístiques, les mesures d'estalvi implantades, els increments de les aportacions futures provinents de les administracions i del programa de mecenatge i altres mesures de gestió pertinents; subscriure una nova operació financera de 5,75 milions d'euros, en format de pòlissa de crèdit, de venciment anual i renovable fins a un màxim de 5 anys; enfortir el Consell de Mecenatge amb la in-

• Quina línia ha de tenir el nou projecte artístic del Gran Teatre del Liceu?



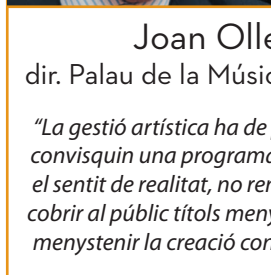
Manuel Bertrand,
pres. Societat Propietaris Liceu

"L'excel·lència artística és el més important en un teatre d'òpera. El nou projecte artístic hauria de ser eclèctic, però a causa de l'actual davallada dels espectadors hauria d'atendre més el repertori clàssic."



Ferran Mascarell,
conseller de Cultura

"El projecte artístic del Gran Teatre del Liceu és un projecte col·lectiu que ha de mantenir la qualitat i ser un estàndard de referència entre els grans teatres europeus com ha estat fins ara."



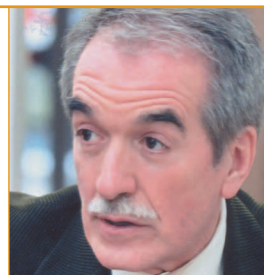
Joan Oller,
dir. Palau de la Música Catalana

"La gestió artística ha de permetre que convisquin una programació atractiva, el sentit de realitat, no renunciar a descobrir al públic títols menys habituals ni menystenir la creació contemporània."



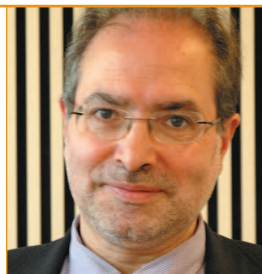
Miguel Lerín,
agent artístic

"El nou projecte artístic ha de partir de la línia que s'ha portat fins ara, amb tan bons resultats. Però això serà difícil de dur a terme, perquè el nou projecte haurà d'adaptar-se a les circumstàncies actuals."



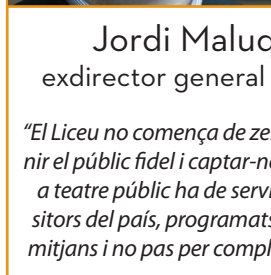
Josep Caballé-Domenech,
director d'orquestra

"Els cossos estables determinen el nivell qualitatiu d'un teatre, però les polítiques dels últims anys no han donat el resultat esperat. La credibilitat artística no s'aconsegueix només amb diners, sinó amb feina ben feta."



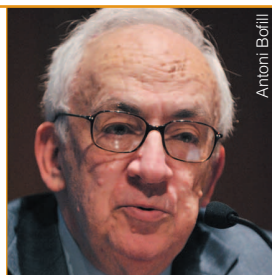
Joaquim Garrigosa,
dir. Auditori de Barcelona

"Els darrers anys el Liceu ha anat definint una línia de qualitat i d'internacionalització que no hauria de perdre. Cal defensar la diversificació en les propostes operístiques més enllà del repertori del segle XIX."



Jordi Maluquer,
exdirector general del Liceu

"El Liceu no comença de zero. Cal mantenir el públic fidel i captar-ne de nou. Com a teatre públic ha de servir els compositors del país, programats amb tots els mitjans i no pas per complir una quota."



Carlus Padrissa,
La Fura dels Baus

"El nou projecte ha de ser una línia de repertori per a tot tipus de públic i de molta oferta i variada: contemporània, òpera clàssica, òpera per a joves, infantil i clàssics per a tots els públics."



clusió i substitució d'alguns dels membres actuals i, per últim, la selecció d'un nou director artístic per al Gran Teatre del Liceu en substitució de Joan Matabosch, que deixarà el càrrec el proper 1 de gener de 2014, tot i que vetllarà pel desenvolupament de tota la temporada 2013-14 fins a la incorporació del nou director artístic. Un procés, aquest darrer, del qual s'encarregaran els membres del Consell d'Assessorament Artístic del Teatre –Xavier Albertí, Francesc Cortès, Ramon Pla, Antoni Ros Marbà, Josep Pons i Jaume Solé– en un procediment poc habitual i efectiu per a càrrecs d'aquesta índole i que no s'ha anunciat que estigui previst aplicar en el cas de la selecció del nou director del Cor del Teatre.

Just després de l'anunci oficial del nou rumb del Liceu, Joaquim Molins posava

punt final al seu silenci amb declaracions a la premsa nacional tan contundents com aquestes: "El Liceu no està prou valorat per les institucions i potser en part és culpa del Liceu", "Les administracions no poden el mateix any disminuir les subvencions un 30%, afegir-nos l'IVA, incrementar la pressió fiscal, no canviar la Llei de mecenatge i voler que els Mecenes ens paguin. Si de debò volen substituir la seva funció, que substituïxin també els seus ingressos". El conseller de Cultura, Ferran Mascarell, declarava a la «Revista Musical Catalana» just després del nomenament del nou director general que "el model que liderarà Roger Guasch els propers anys ha de permetre consolidar el futur i la sostenibilitat del Liceu, tot mantenint-ne la filosofia. Hem de mantenir el model i gestionar tots els aspectes amb la màxima pulcritud. En el context actual, cal

introduir canvis en les dinàmiques per optimitzar-ne els recursos, per tal de fer-los més eficaços i eficients".

En aquest context, caldrà estar atents a quines són les estratègies de gestió que es volen aplicar per tal de fer més coses i de més qualitat amb menys recursos per mantenir, que no s'enfonsi, el prestigi d'un teatre d'òpera amb més de 160 anys d'història. Tinent en compte que el nou director artístic del Liceu no s'anunciarà fins a final d'any o principi del 2014 i que és probable que no pugui incorporar-se fins a l'inici de la temporada 2014-15, la pregunta ara és aquesta: ¿és possible aplicar un nou pla estratègic sense tenir en compte el projecte artístic amb què es vol treballar els propers anys? ♦



JOAN MATABOSCH
 “EL LICEU ÉS FRUIT DE LA SOCIETAT CIVIL CATALANA,
 PER AIXÒ ÉS UNA INSTITUCIÓ TAN ARRELADA AL PAÍS”

per M. C. P.

Quins són els motius que l'han portat a acceptar la proposta del Teatro Real de Madrid? Per què ara i aquest teatre en concret?

Tothom sabia que, després d'una gestió de més de quinze anys, algun dia havia de prendre aquesta decisió. Quinze anys és un període de temps prou llarg com per haver tingut l'oportunitat de construir i consolidar, entre tots, un projecte extraordinari i per analitzar si té sentit introduir-hi algun correctiu o algun replantejament a la llum de les circumstàncies econòmiques del moment. No hi ha cap raó concreta ni específica lligada al Liceu per la qual hagi decidit fer aquest pas. Crec que el Liceu està content amb mi i jo estic encantat amb el Liceu i el discurs artístic ha tingut, amb les lògiques resistències, atesa la contundència del procés, una acceptació que m'atreveria a qualificar d'àmpliament majoritària. Però aquest és un moment de canvis per al Liceu: en la nova conjuntura econòmica haurà d'elaborar un discurs que segurament no serà el mateix. Si no he fet el pas de marxar abans és perquè la construcció del projecte del Liceu ha estat per a mi una prioritat absoluta que m'ha comportat una dedicació absorbent per posar el Liceu al seu lloc i per fer-lo sintonitzar amb un art creatiu i contemporani. Justament el que em demanen que faci al Teatro Real és construir un discurs artístic i això m'il·lusiona.

Com queda la programació artística del Liceu del futur?

La temporada 2014-15 està acabada; les temporades 2015-16 i 2016-17 estan molt avançades i pendents només de resoldre petits detalls; i la temporada 2017-18 està perfilada però amb un marge de maniobra notable per tal que el meu successor pugui aportar-hi projectes propis. Sóc conscient que això pot sonar estrany a algú que no estigui familiaritzat amb el món de l'òpera, però en aquest àmbit si es volen fer les coses com cal, s'ha de treballar amb un marge de temps de quatre anys, i fins i tot de cinc.

Creu que és important que el seu successor segueixi la seva estratègia artística al Liceu?

No sóc jo qui ho ha de decidir. La norma essencial de qualsevol procediment sensat de substitució d'un càrrec directiu és que qui marxa no ha d'interferir. Aquestes designacions de successors són coses de les dinasties reials, però no dels càrrecs directius de les empreses ni dels teatres. El Liceu em pot consultar tot el que vulgui i jo donaré la meua opinió sobre els candidats i suggeriré noms per si els volen tenir en compte. Però la decisió és exclusivament seva. Per què haig de voler assegurar-me que hi hagi una línia de continuïtat? Podria ser que el més adient sigui un cop de timó a l'actual discurs artístic i proposar alguna cosa completament diferent. Estan en el seu dret i jo

col·laboraré amb el meu successor tant si segueix la línia que he marcat com si la contradiu. I hi col·laboraré amb el mateix entusiasme i amb el mateix afany constructiu per establir vincles entre el Real i el Liceu que ens permetin multiplicar la nostra força en el mercat internacional, prestigiar-nos mútuament, contribuir a augmentar el consum de l'òpera i que sigui considerada una de les formes artístiques més extraordinàries i, evidentment, estalviar despeses coproduint espectacles i intercanviant informació.

De què està satisfet de la seva trajectòria artística al Liceu? I de què ho està menys?

L'ampliació del repertori, el nivell artístic dels espectacles, la incorporació al Teatre dels grans directors d'escena del moment, el nivell magnífic dels cantants, la tasca de promoció de talents locals, la difusió de l'òpera més enllà del Teatre amb l'impuls que van donar Josep Caminal i Rosa Cullerell i tantes altres coses, però n'hi ha una que és la més gratificant de totes: la sensació d'haver fet una contribució important a l'evolució del gust col·lectiu. El públic ha evolucionat, ha canviat, i el Teatre ha jugat un rol essencial per provocar aquest canvi. Això és el més gratificant de la meua feina. Per contra, considero que entre els aspectes pendents, el més greu no afecta només el Liceu sinó el país en general: no ens prenem prou seriosament a nosaltres mateixos. Un exemple és aquesta mateixa entrevista. Ara ja ho

puç dir, perquè ja ho faig des de fora. ¿Vostè creu que és normal que, al llarg dels quinze anys que he estat director artístic del Liceu, la «Revista Musical Catalana» no m'hagi demanat mai una entrevista per explicar el discurs artístic del Teatre? Evidentment, parlo d'una època en què vostè no tenia cap responsabilitat en la Revista, però és una mostra de coses ben típiques del país. Per què no som capaços de prendre'ns seriosament a nosaltres mateixos? Per què no som capaços de treure pit davant dels grans equipaments culturals del país que des de fora es veuen amb admiració i que nosaltres tractem amb una indiferència que fa feredat? Aquest és un dels punts que han quedat pendents de resoldre, però em temo que el Liceu hi pot fer ben poca cosa.

¿El seu projecte a Madrid té les mateixes directrius que el que ha desenvolupat a Barcelona?

No és el mateix projecte, perquè no és el mateix teatre. Un bon projecte artístic no és un vestit *prêt-à-porter*, sinó un vestit fet a mida. El projecte artístic de Madrid parteix del que ha assolit el Real al llarg de la seva jove història i no només en l'etapa de Gerard Mortier. El Real ha tingut la sort de tenir directors artístics com ara Emilio Sagi i Antonio Moral, que són personalitats que també m'inspiren el màxim respecte.

Quan es podrà començar a observar la seva petjada en la programació madrilenya?

Les temporades 2013-14 i 2014-15 han estat elaborades per Gérard Mortier. La temporada 2015-16 ja hi haurà projectes dels dos i a partir de la 2016-17 tot serà culpa meua.

Gerard Mortier passarà a ser conseller ar-

tístic del Real. Quina opinió li mereix el projecte desenvolupat per Mortier a Madrid?

L'etapa de Gerard Mortier al Teatro Real em mereix el màxim respecte. Hi ha hagut uns avenços evidents: la qualitat dels espectacles, també els més polèmics; la projecció internacional; una invitació al públic a plantejar-se les obres que s'han programat i no a considerar-les passivament com a productes d'*entertainment*; l'afavoriment del treball en equip en les produccions, per sobre del culte a les estrelles mediàtiques; un treball musical rigorós i creatiu amb directors d'orquestra que aporten coses substancials a les òperes que dirigeixen; una aposta pel reper-

“Per què no som capaços de prendre'ns seriosament a nosaltres mateixos? Per què no som capaços de treure pit davant dels grans equipaments culturals del país que des de fora es veuen amb admiració i que nosaltres tractem amb una indiferència que fa feredat?”

tori contemporani, i la conversió del Teatre en un centre de producció de projecció internacional. Tot això em mereix una opinió extraordinària i és un gran honor i una gran responsabilitat desenvolupar aquest llegat.

En què difereix la realitat operística madrilenya de la barcelonina?

Barcelona és una ciutat amb una llarga i densa tradició operística que s'ha desenvolupat sense interrupcions. La tradició a

Madrid ha conegut moltes interrupcions tot i que el Liceu i el Real siguin teatres inaugurats amb pocs anys de diferència. Les diferències en el naixement dels dos teatres ja són prou significatives: el Real el crea la corona i l'Ajuntament de Madrid; el Liceu és fruit de la societat civil catalana. Per això és una institució tan arrelada al país.

Com veu el futur del Liceu?

Diffícil, tot i estar en mans tan sòlides com les de Joaquim Molins, que és un extraordinari president del Patronat. És una llàstima que hagi arribat tres anys tard, quan la situació del Teatre ja és crítica. El drama del Liceu és que s'han retallat dotze milions d'euros de subvencions públiques, entre totes les administracions, en una competència per veure qui baixava més per ajustar-se, a la baixa, als percentatges establerts pels estatuts de la Fundació. Ningú no s'ha molestat a investigar quina part d'aquesta retallada de dotze milions podia assumir la institució abaixant sous, renegociant el marc laboral i ajustant els marges de l'activitat, i quants suposaven travessar la línia vermella que feia que la institució fos inviable. D'aquests dotze milions d'euros, nou milions els ha aconseguit assumir el mateix Liceu amb un sacrifici important dels seus treballadors. Però n'hi ha quatre que si no tornen incrementant-se les subvencions o disposant d'una llei de mecenatge que obri les portes a altres formes de recaptació, simplement la institució és inviable. No hi veig cap solució. Confio que la meua sortida del Teatre, amb el petit enrenou mediàtic que hagi pogut produir, contribueixi perquè s'adonin del que estan fent amb el Liceu. Si és així, la meua sortida del Liceu haurà tingut sentit, al marge de l'interès que pugui tenir el projecte del Teatro Real. ♦

Roger Guasch

Nou director general del Liceu

El nou director general del Liceu va néixer a Barcelona el 1966, concretament al Barri Gòtic. És doctor enginyer químic per l'Institut Químic de Sarrià i ha realitzat postgraus a ESADE i IESE. És especialista en la gestió d'empreses amb àmplia experiència en les relacions amb administracions i empreses públiques. Té experiència demostrada en processos de viabilitat, de reestructuració organitzativa, operacional i financera, així com d'innovació tecnològica, de producte i comercial. Abans d'assumir el compromís de liderar la nova i crítica etapa del Gran Teatre del Liceu, Guasch va ser director general del grup L'Aliança i va idear i dirigir el projecte de viabilitat i sostenibilitat del grup L'Aliança, tot dirigint-ne la fusió amb la Mútua Divina Pastora. No té experiència en el món de l'òpera, però tant el president del Patronat del Gran Teatre del Liceu, Joaquim Molins, com el conseller de Cultura, Ferran Mascarell, consideren que el perfil idoni actualment per al càrrec de director general d'una institució com el Liceu és el d'una persona solvent en l'àmbit gestor i executiu.



Antoni Bofill

LICEU BARCELONA OPERA HOUSE FOUNDATION

EL LICEU CERCA SUPORT ECONÒMIC INTERNACIONAL

per M. C. P.

No tot són notícies alarmants al Gran Teatre del Liceu. Fins i tot abans de la crisi institucional que el Teatre va patir el mes de setembre, ja s'havien posat en marxa algunes iniciatives privades per buscar mètodes alternatius per finançar un teatre que, en poc temps, ha vist invertit el seu model de finançament, passant d'una aportació pública superior a la privada al cantó invers de la balança. Una tendència que, vista la dinàmica econòmica actual a l'Estat espanyol i a Europa, tot apunta que sigui cada cop més i més accentuada.

Amb aquesta premissa, va sorgir la idea de crear una fundació privada paral·lela al teatre del Liceu, dedicada únicament i exclusivament a buscar donants i patrons als Estats Units. Una fórmula estesa en l'àmbit de la cultura –sobretot l'art plàstic– i que cada cop pren més força en l'àmbit operístic.

Museus com el British Museum, el Louvre de París o el Museu d'Orsay són alguns dels que més aportacions de donacions reben a l'any, que arriben fins i tot a quantitats com els 8 milions d'euros. En l'àmbit operístic aquestes xifres no són tan altes –oscil·len entre el mig milió d'euros i els 2 milions d'euros–, perquè l'òpera és un art efímer i costa més convèncer un patró perquè doni sumes elevades. Un quadre no desapareix... Una representació operística, passa, són moments aïllats, experiències vitals que, tanmateix, són la base principal de les motivacions dels donants, com explica Marc Busquets, director de la Fundació, que té la seu en un petit despatx llogat per l'Spanish Institut a l'emblemàtic Empire State Building de Manhattan.

La Liceu Barcelona Opera House Foundation ha estat creada amb la voluntat de recaptar fons per al teatre barceloní (l'objectiu inicial el primer any és aconseguir 100.000 dòlars nets) i, alhora, projectar la seva imatge internacional als Estats Units, on Barcelona es veu com una de les ciutats europees més ben valorades d'ençà dels Jocs Olímpics de 1992.

Per aconseguir això s'han creat diferents nivells de donació, que van des dels 1.000 dòlars com a Friend als 200.000 dòlars com a Production Sponsor que, com el seu nom indica, permet al donant fer el seguiment de la creació d'una nova producció operística. Entre els principals beneficis que tenen els potencials donants nord-americans hi ha l'organització de viatges musicals a Barcelona, amb atencions especials com ara preferència a l'hora d'aconseguir entrades al Liceu i la possibilitat de gaudir de privilegis com l'entrada al Cercle del Liceu la nit de funció. Francisco Gaudier, president de la Fundació i vocal representant del Ministerio de Cultura y Deporte al Patronat del Gran Teatre del Liceu, considera que en aquests moments és essencial ser creatius per aconseguir atreure donants cap al Teatre, de la mateixa manera que cal ser-ho per mantenir l'atractiu artístic de l'òpera, un tipus de manifestació artística que no ha estat mai fenomen de masses però que, a la vegada, té un vessant d'esdeveniment social que cal no menystenir.

La Fundació ha pogut ser creada gràcies al mecenatge de la família Renom, concretament d'Antoni Renom, CEO de Levante Capital Partners, societat d'inversió que ha posat el capital inicial necessari per constituir les bases i mantenir la Fundació fins

que aquesta aconsegueixi els seus objectius inicials. Backer & McEnzie i dos particulars han estat els primers donants i s'espera que el boca-orella, un cop la Fundació comenci a treballar de forma contínua a Nova York, doni els seus fruits. Als Estats Units, les donacions procedeixen en un 75% de particulars, un 15% d'altres fundacions i un 10% d'empreses. De fet, "9 de cada 10 dòlars donats són de persones físiques", puntualitza Busquets.

La Fundació compta amb "el millor patronat possible", en paraules de Gaudier: Roberto Alagna, Jaume Aragall, Montserrat Caballé, Josep Carreras, Fiorenza Cossotto, Joyce DiDonato, Juan Diego Flórez, Mirella Freni, Marilyn Horne, Bejun Mehta, Joan Pons, Sondra Radwanovsky, Renata Scottó, Rolando Villazón i Dolora Zajick, cantants que han tingut i tenen una estreta vinculació tant amb el públic de Nova York com també amb el de Barcelona. Tots han donat suport explícit a la Fundació i alguns, com Rolando Villazón, fins i tot han ofert la seva disponibilitat per ajudar en algun acte específic de la Fundació amb la seva presència.

El recent i inesperat tancament de la New York City Opera no espanta Busquets a l'hora d'anar a exercir la seva tasca a la ciutat dels gratacles: "Allà la gent arriba a donar fins a 25 milions de dòlars a la Metropolitan Opera House, viu de forma molt desacomplexada la part social de l'esdeveniment operístic i és molt comú veure públic jove a les representacions. El Liceu ofereix una programació d'altíssima qualitat en una ciutat molt atractiva a nivell internacional". ♦

A black and white portrait of Andreu Gallén, a young man with dark hair and a light beard, looking slightly upwards and to the right. His hands are raised in front of him, fingers spread, in a gesture that suggests musical performance or communication. The background is dark and out of focus.

Talents d'avui

ANDREU GALLÉN

UN MÚSIC POLIÈDRIC

per Mercedes Conde Pons

Andreu Gallén forma part de la jove generació de llicenciats amb grans qualificacions a l'ESMUC que comencen a fer-se un lloc visible en la realitat musical catalana. Alumne d'Eulàlia Solé, Gallén va assumir el seu primer gran repte amb la interpretació de les *Variacions Goldberg* de J. S. Bach com a projecte final de carrera, la qual li va valer la matrícula d'honor. La tria d'una obra tan emblemàtica com perillosa ja determinava la valentia i forta personalitat d'un músic que, per filiacions personals, sempre ha tingut una gran predilecció pel món del teatre. Destí o casualitat, abans de decidir marxar a ampliar estudis a l'estranger, Albert Guinovart li va proposar ser el pianista i director musical del seu nou musical, *La Vampira del Raval* a final del 2011, que va acabar de determinar la seva, llavors sí, incipient carrera professional. L'èxit del musical va avalar la seva vàlua i, tot i que l'àmbit clàssic el continua seduint –es va formar en l'especialitat de lied a Brussel·les amb Udo Reinemann en un curs anual amb les classes concentrades quatre dies al mes, de manera que va poder combinar formació i professió–, les contínues propostes de feina que van sorgir-li a partir del musical de Guinovart han anat determinant el seu recorregut. Andreu Gallén ja porta al seu currículum la participació en festivals de prestigi com el Menuhin Festival de Gstaad de Suïssa, el Festival Castell de Peralada, Festival de Segòvia, Festival de la Porta Ferrada i sales com les de l'Auditori de Barcelona o el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Al llarg del 2013 ha estat el director musical de *T'estimo, ets perfecte, ja et canviaré*, un musical que va recollir un gran èxit al Teatre Poliorama, que està de gira aquesta tardor i és reestrenarà al Teatre Goya el proper mes de febrer de 2014. També va ser el pianista de l'òpera *Wow!* d'Alberto García Demestres –que es va estrenar amb èxit al Festival Castell de Peralada– i va tocar el *Pierrot lunaire* de Schönberg en el Festival Mas i Mas el passat mes d'agost amb l'Ensemble XXI de l'Orquestra de Cambra del Penedès, a més de participar en l'espectacle inaugural de la temporada del Teatre Nacional de Catalunya amb *Taxi... al TNC!*, un espectacle que reprèn el gènere de la "revista" tot recuperant la memòria de l'actual Teatre Principal (antic Palace).

Tantes propostes innovadores s'aniran alternant en la seva agenda amb diversos concerts de "clàssica", com un programa de piano sol amb obres de Schönberg i Berg; el quintet *La truita* de Schubert i els recitals de lied, i són la mostra que un bon músic de formació clàssica acostuma a poder mostrar la seva versatilitat en diversitat de propostes de gèneres i formats diferents, tot i que el mateix Andreu Gallén confessa: "*El món de l'escena (tant teatre musical com òpera) és apassionant i és on m'estic trobant més còmode últimament. Quan penso en quin tipus de música sóc, m'agrada la idea de «músic polièdric»: algú que pot tocar, tant el repertori clàssic, com música de cambra, com treballar amb cantants, com dirigir musicals.*"

TRESORS MUSICALS

QUE VOLEN SORTIR A LALLUM

Fer un cop d'ull a un manuscrit amb peces polifòniques del segle XIV, i de passada escoltar-les. Endinsar-se en les pàgines del Llibre d'Or de l'Orfeó Català, on van deixar la seva empremta Richard Strauss, Maurice Ravel, Gabriel Fauré o Wanda Landowska. Repassar uns programes de concerts que configuren la veritable història musical de Barcelona al llarg de tot el segle XX o, potser, simplement, tafanejar en la vida diària de bona part de la història de l'Orfeó Català.

per Ana María Dávila

Aquestes són algunes de les possibilitats que ofereix el Centre de Documentació de l'Orfeó Català –l'antiga Biblioteca–, un espai de serena i assolellada elegància situat a la cinquena planta de l'edifici administratiu del Palau de la Música Catalana i que, cada cop més, obre les seves portes al món mitjançant les infinites possibilitats que ofereix internet.

Immergit en un procés de modernització i projecció exterior, que l'any passat va voler fer-se especialment visible amb el canvi de nom, el Centre treballa amb l'objectiu de convertir-se “en un lloc de referència en matèria de documentació musical, tant pel que fa a la documentació antiga com moderna, tant pel que fa a biblioteca o com a arxiu”, n'explica la responsable, Marta Grassot.

Com altres biblioteques i arxius, el Centre de Documentació inicià el camí cap a la modernització amb la posada en marxa d'un procés de digitalització dels continguts que es remunta a l'any 2008. Els canvis esdevinguts aquests darrers anys a la institució, però, han fet possible que aquest servei ocupi ara un lloc destacat en els objectius traçats pel Pla Estratègic 2011-2015 de la Fundació OC-PMC. D'aquesta manera, l'arribada de Grassot, ara fa un any, ha donat una nova empenta al Centre, que a més del significatiu canvi de nomenclatura, també ha volgut reordenar els continguts, a fi de facilitar-hi l'accés. “Hem anat a buscar la integració de totes les col·leccions i arxius en una única Carta de serveis, una eina especialment concebuda per donar a conèixer de manera integral tot el que preserva el Centre, amb la finalitat que qualsevol persona que vulgui accedir-hi tingui una mena de mapa visual del que pot trobar-hi i consul-

tar-hi”, explica Marta Grassot.

Aquesta eina contribueix, així, a posar a disposició del públic interessat –“la gent no ho sap, però el Centre és obert a tothom; no cal ser investigador per venir aquí a fer una consulta”, insisteix la responsable– un fons bibliogràfic d'uns 15.000 volums, tots relacionats amb la història de la música, en particular catalana, i material específic de l'Orfeó i el Palau, a més d'una col·lecció de partitures interessant, des de l'edat mitjana fins a l'actualitat, enregistraments sonors i hemeroteca, amb retalls de premsa de les activitats i els concerts de la institució.

A més, el Centre preserva un fons d'arxiu creat a partir de material propi de l'entitat, llegats i donacions de particulars, dins del qual es custodien programes de concerts, des de l'inici de l'activitat de l'Orfeó Català fins al moment actual, fotografies, cartells

i diferent documentació historicoadministrativa. Un volum creixent de documents actualment en procés de catalogació i digitalització.

“En una primera etapa es va treballar, bàsicament, en els programes dels concerts celebrats al Palau –és a dir, els organitzats per la mateixa casa o entitats afins–, des de la seva inauguració fins als anys seixanta. Això va donar com a resultat la digitalització de milers de documents, procés que ara s'està ampliant amb els concerts celebrats des d'aquella data endavant, a més dels programes específics de l'Orfeó Català, l'Orquestra Municipal de Barcelona i l'Orquestra Pau Casals”, explica Grassot.

Paral·lelament s'han anat incorporant a aquest corpus virtual altres àmbits, com poden ser les fotografies històriques de l'Orfeó Català i del Palau, retrats d'interpres i compositors, cartells i música, tant manuscrita com impresa. En total, deu àmbits de recerca als quals s'acaba d'afegir un de nou: els llibres d'actes de l'Orfeó Català –17 en total–, des de la seva creació fins a l'any 1970. Una tasca que ha comportat la digitalització de pàgines i pàgines d'història que posen a l'abast del públic interessat, a la distància d'un clic de ratolí, l'esdevenir quotidià de més d'un segle de vida orfeonística. *“A nivell històric es tracta d'una aportació molt important, perquè permet accedir a la justificació o explicació de les actuacions i activitats que s'han dut a terme”,* raona la cap del servei.

“Fins ara hem estat treballant de manera molt intensa per donar a conèixer la biblioteca i l'arxiu històric, però encara ens falta molt de camí en un altre àmbit en el qual tot just comencem a treballar, que són tots els fons privats que ens han anat arribant en concepte de donacions o llegats. Tenim material guardat que ens va arribar fins i tot fa diverses dècades, i això ens obliga a fer,

abans de res, tot un treball previ de catalogació i descripció, per conèixer el que tenim i poder accedir-hi”, explica Marta Grassot, en relació amb un material que inclou, entre d'altres, els llegats de Josep Anselm Clavé, Francesc Pujol, Antoni Nicolau, Juli Garreta, Pep Ventura o Amadeu Vives, per

que permet gaudir en línia d'una acurada mostra de cinquanta tresors bibliogràfics, escollits tant per l'interès artístic com històric. Entre aquests hi ha algunes de les joies més preuades d'aquest arxiu: el Llibre d'Or de l'Orfeó –la dedicatòria dibuixada de Gaudí n'és una petita joia–, còdexs medie-

vals i renaixentistes, cantorals gregorians miniats, exemplars únics d'edicions certament històriques, com les *Ensaladas* de Mateu Fletxa, editades a Praga el 1563, o manuscrits autògrafs d'algunes peces d'Iberia d'Albéniz. Paral·lelament i d'una manera periòdica, el Centre organitza exposicions vinculades a l'activitat musical del Palau, com la mostra dedicada a Richard Wagner que es va poder veure al Foyer el passat mes de maig o una altra encara més recent, que aquest octubre va recordar la figura del tenor Gaietà Renom en el centenari del seu naixement.

I el futur? Quins són ara els reptes del Centre de Documentació? Marta Grassot ho té molt clar. *“Un ideal nostre seria millorar l'equipament. L'actual espai és preciós arquitectònicament, però molt limitat, ja que va ser pensat només com a biblioteca. L'ideal fóra tenir un únic espai on guardar tots els nostres fons. La disgregació actual, en diferents magatzems, ens dóna molts problemes, tant de classificació i ordenació com de conservació”,* raona la responsable, que si bé considera aquesta reunificació com una fita important, considera no menys vital també un accés global i transversal als seus continguts.

“El nostre objectiu és tenir una base de dades única que ens permeti gestionar de manera conjunta l'inventari de tots aquests fons, i que amb una sola consulta es pugui saber tot el que tenim d'un determinat personatge, ja sigui un programa de concert, una partitura, una fotografia o un cartell.”

Un objectiu que, en aquest cas, no resulta gens llunyà. *“Estem en les darreres fases d'aquesta nova eina que esperem que pugui estar operativa el 2014”,* conclou Grassot. ♦



esmentar uns quants noms.

La projecció pública del Centre també passa, i inevitablement, per l'exhibició dels seus tresors. Per aquesta raó, el desembre de 2010 es va inaugurar una exposició virtual, “Tresors de la Biblioteca de l'Orfeó Català”,

NATALIA GUTMAN

“LES ‘SUITES’ DE BACH M’HAN ACOMPANYAT TOTA LA VIDA”

El primer cap de setmana d'octubre, l'OBC encetava temporada amb un concert dedicat de manera monogràfica a compositors russos, al qual va convidar, com a solista, una de les grans intèrprets dels nostres dies i d'aquelles terres: la violoncel·lista Natalia Gutman.

per Albert Torrens

No és la primera vegada que actua a Barcelona convidada per aquesta orquestra. Quin record té d'anteriors ocasions?

Si li he de ser franca, no me'n recordo. Sé que havia vingut a tocar amb orquestra a Barcelona abans, i quan he vist la sala, sí que he pensat que ja hi havia tocat, aquí, però la memòria és el meu punt dèbil.

I de la nostra ciutat, en conservava algun record?

Quan vaig de gira, tinc molt poc temps. La majoria de vegades no puc veure res dels llocs que visito: tot és qüestió d'arribar, assajar, tocar, dormir i l'endemà viatjar cap a una altra ciutat. En els desplaçaments, quan vaig d'un lloc a un altre, és quan veig alguna cosa. El temps del músic passa massa de pressa, i això no és del tot correcte: a partir d'ara, m'agradaria prendre-m'ho amb més calma.

Li agradaria, per tant, espaiar més les seves actuacions i tenir més temps per preparar-les?

No es tracta només del nombre de concerts, sinó que tinc moltes altres activitats i responsabilitats.

En aquesta ocasió, interpreta al costat de l'OBC el *Concert per a violoncel* de Dmitri Xostakóvitx, una obra de reconeguda dificultat tècnica que el compositor va dedicar a Mstislav Rostropóvitx, el qual vostè va tenir com a mestre. On col·locaria aquest concert en el conjunt del repertori per a violoncel?

És una pregunta difícil... Tot és difícil de tocar. Per a mi, per exemple tocar el *Concert* de Dvořák encara és més difícil que el de Xostakóvitx, perquè Xostakóvitx m'és un

compositor molt pròxim, la seva música és més propera a l'intèrpret d'avui dia que no pas la de Dvořák o Schumann. Xostakóvitx té dos grans concerts –el segon encara és millor que el primer–, a més d'una sonata. I el violoncel té, de fet, un paper destacat en tots els seus quartets. De manera que podem dir que Xostakóvitx tenia una bona relació amb l'instrument, i els violoncel·listes d'avui li donem molta importància. El repertori per a violoncel no seria imaginable sense aquests concerts, com tampoc sense el de Prokófiev o Schnittke. Són grans obres que hem d'agrair a Rostropóvitx, que en va estimular la creació.

Vostè va conèixer personalment tant Xostakóvitx com Schnittke, que li va dedicar el seu concert. Com influeix el fet d'haver conegut el compositor a l'hora d'afrontar una obra?

Xostakóvitx era una persona molt sensible i tímida, gairebé tancada, que sempre donava les gràcies i aprovava tothom. Recordo una anècdota: una vegada, a Berlín, el Quartet Borodín va tocar per a ell una nova obra seva i, en un passatge concret, van suggerir d'introduir-hi un *pizzicato*. Xostakóvitx els va dir: “Sí, i tant! Però toqueu-ho tal com està a la partitura.” No sabia dir que no. Amb Schnittke sí que vam tenir força relació i érem molt amics: era una persona molt lluminosa, li agradava molt riure i era molt hospitalari. I això que, jutjant-lo per la seva música, no ho diries mai! Per a mi, va ser una gran sort poder ser amiga seva.

En una ocasió, el gran pianista Sviatoslav Richter, que també va ser mestre seu i company en la interpretació de música de cambra, la va definir a vostè com “l'encarnació de la sinceritat en la música”. Creu que es pot fer música d'alguna altra mane-

ra que no sigui sincerament?

Pot ser, però trec importància a això que van dir de mi. Pot ser que un intèrpret estimi més la seva pròpia persona que la partitura, però això és una qüestió d'intel·ligència i del que pensa sobre ell mateix.

Vostè s'ha especialitzat força en la música contemporània. On en situaria els límits cronològics i què és el que més l'atreu?

Es tracta de tota la música composta després de Schnittke, però darrerament ja no hi tinc tant d'interès. Ara m'agrada molt un compositor armeni que es diu Tigran Mansurian. No té obres de gran format, com ara concerts, però havia escrit tríos i una obra per al meu marit –el violinista Oleg Kagan– i per a mi. És un compositor molt discret i sincer. Per això mateix, però, potser no es pot dir que sigui música contemporània, ja que es basa en les arrels de l'antiga música i poesia popular armènies.

A Catalunya, quan parlem del repertori per a violoncel, ens agrada recordar que Pau Casals va ser el redescobridor de les suites de Bach, que vostè mateixa ha tocat sovint en concert i que molts intèrprets fan servir fins i tot com a exercici d'escal·fament. Quina importància hi dóna?

És l'obra més central del repertori per a violoncel. A mi, m'han acompanyat tota la vida, des que era una nena molt petita, i encara avui em pregunto com s'han de tocar. La percepció d'aquesta música ha anat canviant amb el temps, perquè les suites per a violoncel són molt menys clares a l'hora d'interpretar-les que les suites per a violí, que tenen una forma melòdica una mica més específica. Sempre em pregunten per què no les enregistro, i jo responc: com puc gravar una obra que no sóc capaç de tocar dues vegades de la mateixa manera!

A close-up portrait of Natalia Gutman, a woman with short, dark, wavy hair. She is looking directly at the camera with a slight, weary smile. She is wearing a blue patterned top under a light-colored jacket with a complex floral and paisley pattern. The background is a plain, light-colored wall.

Perfil

Malgrat l'aspecte fatigat, un parlar discret –gairebé un xiuxiueig– i la mirada baixa, que defuig els ulls de l'entrevistador, la conversa amb Natalia Gutman (Kazan, 1942) és d'aquells plaers que no només ho són per si sols, sinó que a més enriqueixen aquell qui l'escolta. Hereva d'una tradició musical que l'enllaça amb els més grans intèrprets de corda de la història, i conscient d'haver viscut condicionada pel temps i el país on va néixer, el seu posat no és, però, tímid ni enyoradís, sinó més aviat melancòlic. I quin millor vehicle hi ha per expressar-lo que el so melangiós del violoncel?



Eva Guillamet

Com tants altres artistes de la seva generació, vostè va començar la carrera internacional arran de guanyar un concurs internacional, l'ARD de Munic el 1967. Anys més tard, hi va acudir com a membre del jurat. Com ha canviat la funció d'aquest tipus de competicions?

Això no és ben bé així. A mi em van tallar la carrera molt aviat: a final de l'any 1969, després de debutar als Estats Units, dirigida per Leopold Stokowski, em van denegar el permís per sortir del país, igual que va passar amb molts altres músics. La raó, encara avui dia, no la sabem, tot i que podem imaginar que algú ho devia prohibir per decret. Amb el meu marit, vam intentar moltes vegades obtenir-ne explicacions i no hi va haver manera. Era com si tothom sabés que, per algun motiu, jo no podia sortir. Ho veurà ben clar amb això que li explicaré: cada any, una empresària americana venia a veure una mena d'examen que feien als millors intèrprets, per veure qui podria sortir. Ella m'escollia cada any a mi, entre d'altres. I sempre li preguntaven per què volia Natalia Gutman quan hi havia tants altres músics per triar. I quan ella va dir que m'esperaria a mi tant com calgués, li van dir que no calia, que ni que s'esperés tota la vida no aconseguiria fer-me sortir.

Com s'imagina, per tant, que hauria pogut ser la seva carrera internacional si això no hagués estat així?

No ho sé. De totes maneres, el temps que vaig estar sense sortir també va ser una

època feliç, perquè tenia un grup d'amics molt especial, cosa que avui dia costaria de trobar. Tocàvem molta música de cambra plegats, fins i tot obres llavors no permeses com Schönberg i Webern, la música de la nova Escola de Viena que estava prohibida perquè anava en contra de la ideologia del règim.

“El temps del músic passa massa de pressa, i això no és del tot correcte: a partir d'ara, m'agradaria prendre-m'ho amb més calma.”

Vostè interpreta moltíssima música de cambra, fins al punt de considerar-la l'aspecte més valuós de la seva carrera com a artista. ¿És possible fer-la bé si no hi ha aquesta relació de complicitat entre els intèrprets?

Sempre és millor tocar amb amics, és clar. El meu marit, Oleg Kagan, que va morir fa vint-i-tres anys, era un gran músic i tocar música de cambra amb ell sempre era un plaer. En qualsevol formació de cambra, sempre cal violí i violoncel i per això nosaltres sempre

en formàvem part. Avui dia la pràctica més habitual és tocar la música de cambra en festivals, on els músics, que potser no es coneixen prèviament, es reuneixen un o dos dies abans, assagen i toquen, i això jo ho trobo una mica perillós perquè no tenen temps d'entrar en allò que la música vol dir. I el més important és sentir la música i viure-la plegats.

Per acabar, vostè ha donat sovint molta importància a la formació dels joves, però s'hi ha dedicat en uns formats no gaire convencionals. Per què?

Les classes magistrals a la manera habitual no m'agraden perquè no sé què puc dir de profitós a una persona nova amb la qual em trobo una sola vegada durant quaranta-cinc minuts. Jo tinc un estil diferent de fer classe: ja fa cinc o sis anys que vaig a Fiesole, a prop de Florència, on el mestre Piero Farulli va fundar una escola a la qual els alumnes assisteixen cada any quatre o cinc vegades en trobades de tres o quatre dies. Tots els alumnes tenen el seu professor i, quan jo vaig allà, escullo amb quins vull treballar. I a més, al final reben un diploma, cosa que no passa en totes les escoles. D'aquesta manera, tot i que cada alumne té el seu professor, jo tinc la sensació de tenir una classe i el sistema em sembla més coherent. ♦

✧ Xavier Barbeta, intèrpret del rus al català.



QUAN ELS APARELLS S'ESPATLLIN, SEPARA'LS BÉ.



Botigues on els venen



Deixalleries i punts verds

QUAN UN APARELL ELÈCTRIC O ELECTRÒNIC JA NO FUNCIONA I NO EL POTS REPARAR,
PORTA'L A LA DEIXALLERIA. PERÒ SI EN VOLS COMPRAR UN DE NOU, PORTA'L A LA BOTIGA I
PARTICIPA EN EL SORTEIG DE 200 PREMIS DE 300 € DE DESCOMPT.
AIXÍ PROTEGIREM EL MEDI AMBIENT.

012
gencat.cat

Cost de la trucada:
segons operadora.

PER A MÉS INFORMACIÓ CONSULTA EL WEB RESIDUONVAS.CAT

Amb el finançament de:



**SEPARAR BÉ,
LA NOSTRA RESPONSABILITAT**



**Generalitat
de Catalunya**

SENSACIONS, IMATGES, PERCEPCIONS

La política comunicativa de les grans institucions musicals de Barcelona influeix en la bona o mala opinió que se'n pot tenir.

per Xavier Cester

"Així han estat les coses i així els les hem explicat": una fórmula simple que es va fer famosa com a cloenda d'uns informatius televisius d'abast estatal. Una afirmació que, en el fons, s'ha de llegir a l'inrevés: és impensable que les coses no hagin estat tal com les hem explicades. Portada a l'extrem, la frase en el fons implica que la veritat només és una i, com és obvi, és la que ens expliquen i cap d'altra. Sota l'aparença d'una declaració d'objectivitat, per tant, no hi ha res més que un poc sibil·lí exercici de manipulació comunicativa, un esport practicat amb molta afició, ja no només en el terreny polític, també en l'àmbit cultural.

Per sort, la realitat és molt tossuda, els fets no solen ser unívocs, els esdeveniments mai no succeeixen en un buit perfecte, i la mirada particular de cadascú, marcada pels seus coneixements, experiències i expectatives, aporta una òptica diferent de la del veí. En plena era digital, aquesta òptica pot tenir un ressò i una capacitat de multiplicació inesperats. Els canals són ara accessibles per a gairebé tothom, la qual cosa no vol dir que la manipulació estigui del tot descartada. Si fa uns anys va sortir el cas d'un estudi de cinema que s'inventava crítics i frases laudatòries falses per fer promoció publicitària de les seves pel·lícules, ara no és rar trobar exemples d'opinions provinents en teoria d'usuaris independents que estan fabricades per les mateixes empreses a qui van adreçades, o piulades massives manufacturades amb interessos comercials.

Traslladant totes aquestes reflexions a l'àmbit que ens ocupa, els inputs que rep el melòman són, en definitiva, tan variats que

les institucions musicals han de ser ben curades a emetre els missatges correctes si no volen tenir efectes contraproductius. Les coses, en definitiva, poques vegades solen ser com ens pensem que han estat, però les sensacions, impressions o intuïcions són també poderoses. Poden ajudar a crear un estat d'ànim que es retroalimenta i que pot fer torçar la realitat cap a cantons inesperats.

Posem per exemple la inauguració de la temporada del Liceu. El primer Concert Verdi arribava després d'un estiu farcit de notícies desconcertants per a l'aficionat: la marxa del director general, Joan Francesc Marco, sense substitut, perquè es va decidir

La primera fita del Palau de la Música ha estat aconseguir dissociar la institució de les malifetes criminals de l'antic capítol de la casa i els seus còmplices.

contractar una empresa de caçatalents que en busqués el successor; la marxa inesperada del director artístic, Joan Matabosch, al Teatro Real de Madrid; la marxa futura del director del cor, José Luis Basso; un teatre tancat per un ERO temporal. Sumem-hi les ja conegudes estreïtes econòmiques de la institució i uns concerts en general poc engrescadors com a arrencada i ja tenim una tempesta perfecta que causa estupor, desànim i pessimisme al liceïsta de bona fe.

Les coses anaven malament i, a sobre, la

percepció és que anaven encara pitjor, un panorama davant del qual semblava obligada una resposta dels màxims responsables que quedaven al teatre. Ens els creurem molt, poc o gens, però enmig de les turbulències, la veu del capità sol donar confiança. Res d'això, el silenci va ser sepulcral per part del president del Patronat de la Fundació del Gran Teatre del Liceu, Joaquim Molins, i una mica menys en el cas d'una de les administracions públiques de referència al coliseu, la Generalitat, amb una entrevista al conseller de Cultura, Ferran Mascarell, en què les vaguetats superaven amb escreix les precisions.

Quan per fi es presenta el nou director general, Roger Guasch, els inputs que arriben són per subratllar la seva capacitat de gestió per sobre de la seva inexperiència absoluta, ja no només en el terreny de l'òpera, sinó també en el de les institucions culturals. Deu ser que això de ser gestor és tan polivalent com ser venedor de gran magatzem: avui ets a perfumeria, demà a maletes, demà passat a cotilleria, però la caixa sempre ha de quadrar. L'altre input destacat correspon a un dels fetitxes més difosos en el món de la gestió cultural: el pla estratègic. Anunciar que tindrà un pla estratègic –en el cas del Liceu, per enllestir en tres mesos– és la prova irrefutable que se sap cap on es va. Poc importa que el Liceu hagi tingut contractes programa, plans directors i no sé quants documents més de compliment incert i mai no certificat; un nou pla estratègic és la salvació definitiva.

Una pregunta potser impertinent: com es pot fer el pla estratègic d'un teatre d'òpera si no hi ha una línia artística definida? Primer és l'ou o la gallina? O, més aviat, la



L'Orquestra Filharmònica de Berlín, l'Orfeó Català i el Cor de Cambra del Palau de la Música, sota la direcció de Simon Rattle, van inaugurar la temporada 2013-14 de Palau 100 el passat mes de juliol. Aquest va ser un concert històric de les formacions corals del Palau de la Música Catalana

perdiu, ja que és l'au que quedarà ben marrejada amb el procediment per seleccionar el substitut de Joan Matabosch. Integrants del Comitè d'Assessorament Artístic, ens d'utilitat boirosa creat per Marco, definiran el perfil del candidat a director artístic que haurà de superar un concurs posterior. Una fórmula, la del concurs, ideal per cobrir les espatlles i espolsar les responsabilitats dels que cobren per prendre decisions.

La nefasta política comunicativa del Llicéu, generant més dubtes i preguntes que no pas certeses, contrasta poderosament amb un cas oposat, que ha aconseguit superar amb èxit una herència ben complicada. Es tracta del Palau de la Música Catalana post-Millet. La primera fita ha estat aconseguir dissociar la institució de les malifetes criminals de l'antic capítol de la casa i els seus còmplices. El Palau ha sabut construir una imatge més propera, amb una marcada sensibilitat social, cultural i nacional, i amb les forces pròpies de la casa, començant per l'Orfeó Català, en un primer pla ben evident. L'èxit, tanmateix, no és només la creació d'aquesta imatge impecable, sinó també com aquesta permet desviar la mirada d'altres aspectes.

Un terme de moda de la comunicació moderna, en especial la política, són els *frames*, els marcs mentals. Aconseguir delimitar el terreny de joc del debat permet controlar-lo amb molta més facilitat. Una imatge enlluernadora, autosuficient en si mateixa, pot garantir que ningú faci les preguntes que no convé que es facin, un objectiu més fàcil d'assolir amb la situació actual del periodisme cultural, més propens a l'exercici de retalla i enganya de dossiers i la recollida de declaracions liofilitzades que no pas a la indagació i el plantejament de qüestions incòmodes. Les derivades polítiques del saqueig del Palau han obert una esquerda en aquesta imatge impolluta, però centrem-nos en la música. Si apartem la guarnició del plat i la salsa, i ens centrem en el tall, en la raó de ser d'una sala de concerts, la programació actual del Palau, ¿és gaire diferent de la que es feia en l'era Millet?

En la trinitat de grans equipaments musicals, faltava L'Auditori. Superat el fugaç pas d'Oriol Pérez, l'edifici cada cop està més guarnit amb banderoles que intenten aportar una visibilitat que aquelles caixes de sabates amuntegades per Moneo no garanteixen. La institució segueix un camí més

discret que les seves congèneres, sense trencar plats, també sense trencar ous per fer cap plat, una prudència acompanyada d'una aparent estabilitat que seria perillós que derivés en estancament. Però vaja, les coses no tenen per què ser així, només són com qui signa aquestes ratlles els les ha explicades. ♦



Associació d'Amics
de l'Òpera de Sabadell

òperacatalunya 
XXVI CICLE D'ÒPERA 2013-2014

La flauta màgica

W.A. Mozart

Intèrprets: Albert Casals, Eugènia Montenegro, Toni Marsol, Iván García, Elisa Vélez, Jordi Casanova, Núria Vilà, Marta Valero, Laura Vila i altres

Cor Amics de l'Òpera de Sabadell i Orquestra Simfònica del Vallès

Dtor. musical: Daniel Gil de Tejada

Dtor. d'escena: Pau Monterde - **Escenògrafa:** Elisabet Castells

Sabadell 30, 31 octubre i 1, 3 novembre - **Reus** 5 novembre - **St Cugat del V.** 8 novembre
Lleida 10 novembre - **Manresa** 13 novembre - **Tarragona** 15, 17 novembre

Concert **WAGNER** En commemoració del 200 aniversari del seu naixement

Solistes: Maribel Ortega, **soprano** - José Ferrero, **tenor**

Cor Amics de l'Òpera de Sabadell i Orquestra Simfònica del Vallès

Dtor. d'orquestra i del cor: Daniel Gil de Tejada

Obertures, àries, duos i cors de les òperes,
Die Walküre, Der fliegende holländer, Tannhäuser, Tristan und Isolde, etc.

Sabadell 29 novembre i 1 desembre - **Barcelona** 4 desembre

Norma

Vincenzo Bellini

Intèrprets: Eugènia Montenegro, Laura Vila, Raül Iriarte, Iván García i Laura Obradors

Cor Amics de l'Òpera de Sabadell y Orquestra Simfònica del Vallès

Dtor. musical: Daniel Gil de Tejada

Dtor. d'escena: Carles Ortiz - **Escenògraf:** Jordi Galobart

Sabadell 19, 21 i 23 febrer - **Reus** 25 febrer - **Sant Cugat del V.** 28 febrer
Girona 2 març - **Manresa** 5 març - **Lleida** 7 març - **Vic** 9 març - **Tarragona** 14 març

La Bohème

Giacomo Puccini

Intèrprets: Maite Alberola/Montserrat Martí, Miguel Borrallo, Núria Vilà, Enkhbat Amartuvshin, Jorge Tello i altres

Cor Amics de l'Òpera de Sabadell i Orquestra Simfònica del Vallès

Dtor. orquestra: Rubén Gimeno - **Dtor. del cor:** Daniel Gil de Tejada

Dtor. d'escena: Carles Ortiz - **Escenògraf:** Jordi Galobart

Sabadell 30 abril i 2, 4 maig - **Manresa** 7 maig - **Viladecans** 9 maig
Vic 11 maig - **Reus** 13 maig - **Sant Cugat V.** 16 maig - **Tarragona** 18 maig

Producció i organització del
Cicle Òpera a Catalunya:



Amics de l'Òpera
de Sabadell



Presidenta i Directora Artística: Mirna Lacambra

Informació: Tels. 93 725 67 34 i 93 726 46 17 - E-mail: aaos@aaos.info - www.aaos.info

Patrocinen:



Generalitat de Catalunya
Departament
de Cultura



Ajuntament
de Sabadell

Fundació
BancSabadell



GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA
Y DEPORTE



Col·labora:

LA VANGUARDIA

Pla-Narbona il·lustra el llibre d'Amics del Liceu

Un any més, i ja en són vint-i-dos, l'associació Amics del Liceu ha publicat el seu llibre *Temporada d'Òpera* que l'entitat edita cada curs operístic amb l'afany d'oferir al lector articles que puguin orientar-lo en la descoberta dels títols escollits pel Gran Teatre del Liceu en la temporada.

El llibre –proposta insòlita en el món de l'òpera i que es podria qualificar d'imprescindible, per la magnífica confecció gràfica i la qualitat dels continguts– ofereix lectures paral·leles d'òperes com *Agrippina*, *Cendrillon*, *La sonnambula*, *Tosca*, *La llegenda de la ciutat invisible de Kitej*, *La valquíria*, *El prigionero* i *Suor Angelica*, amb signatures dispars i poc predictibles, però que tenen relació amb les obres per la seva personalitat singular. És el cas de Roser Capdevila, creadora dels contes de *Les tres bessones* (amb *Cendrillon*); Eduard Estivill, doctor especialista en les disfuncions del son (amb *La sonnambula*), o la monja benedictina Teresa Forcades (amb *Suor Angelica*). Al seu costat, altres noms de prestigi en l'àmbit universitari, com Guido Paduano, Thomas Grey, Simon Morrison o l'escriptora Lindsey Davis.

El llibre va acompanyat de les il·lustracions de Josep Pla-Narbona, dissenyador gràfic i artista plàstic nascut a Barcelona l'any 1928. Pla-Narbona va estudiar a l'Escola d'Arts i Oficis de Barcelona i al Conservatori de les Arts del Llibre de la Llotja de Barcelona. Va treballar en el món publicitari, va viure a París i a Zuric i aconseguí un gran reconeixement internacional; ha estat guardonat amb diversos premis, darrerament amb la Medalla d'Or del Cercle Artístic de Sant Lluc. La seva obra forma part de la col·lecció del Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York des del 1973. Amb 85 anys, continua ben actiu i amb una proposta artística plena de vida i amb molta força visual.

Nova edició del cicle Residències Musicals 2013-14 a La Pedrera, amb Pau Codina, Ignasi Cambra i Elena Rey

El 20 d'octubre passat va començar a La Pedrera la segona edició del projecte Residències Musicals 2013-14 de la Fundació Catalunya-La Pedrera, una plataforma dirigida als joves talents musicals del nostre país perquè puguin mostrar tota la seva versatilitat, sigui en solitari o en col·laboració amb altres músics, i alhora contribuir a la projecció de la seva carrera. Aquest cicle té la col·laboració de l'emissora Catalunya Música.

Per a aquesta nova temporada han estat seleccionats com a residents: el violoncel·lista Pau Codina durant el primer trimestre de la temporada (octubre-novembre-desembre de 2013), el pianista Ignasi Cambra al segon trimestre (gener-febrer-març de 2014) i la violinista Elena Rey al tercer trimestre (abril-maig-juny de 2014). Cada resident oferirà tres concerts, el tercer diumenge de cada mes, a La Pedrera, un com a solista, un en duet i un de cambra amb altres intèrprets convidats. Els assajos dels concerts amb la col·laboració

d'altres músics es faran al complex cultural de Món Sant Benet. D'alguns d'aquests concerts s'oferirà un assaig general obert al públic el dissabte al matí, dia previ al concert a La Pedrera.

El concert com a solista de Pau Codina va ser el 20 d'octubre i interpretà obres de Bach, Cassadó i Brahms (acompanyat al piano per Marc Heredia); en el concert en duet, el 17 de novembre, la convidada serà la pianista Lilit Grigoryan, i hi oferiran obres de Beethoven, Debussy i Chopin; finalment, en el concert de cambra, el 15 de desembre, Codina estarà acompanyat de la violinista Liya Petrova, el violista Angel Rodríguez Olivera i la pianista Lilit Grigoryan, amb un programa amb obres de Haydn, Beethoven i Brahms.

Ignasi Cambra començarà la seva residència el 19 de gener de 2014 amb el concert de cambra, amb la violinista Laura Gené i el violoncel·lista Oriol Aymat, amb obres de Haydn, Xostakóvitx i Brotons. El dia 16 de febrer interpretarà el concert com a solista, amb obres de Beethoven, Chopin, Mozart i Brahms; i acabarà la residència el dia 16 de març formant duo amb la violinista Tatevik Khatxatrian, amb obres de Mozart i Grieg.

Elena Rey iniciarà la seva residència el 20 d'abril amb el concert com a solista, amb obres de Bach, Biber, Ysaÿe i Prokófiev. Seguirà el dia 18 de maig el concert de duo, amb obres de Beethoven, Schumann, Brahms i Wieniawski; i acabarà la residència, tot tancant el cicle musical, amb el concert de cambra el dia 15 de juny, amb obres de Brahms, Khatxaturian i Stravinsky.

Grans Concerts 2013/2014 Festival Internacional de Música de Vic

Informació i venda d'entrades:

Tel.: 93 702 72 57 ext. 3-15204

www.gransconcertsvic.cat

24/11/13

Alexei Volodin
Piano

Preu: 30 €

- J. S. Bach: Variacions Goldberg
- F. Chopin: · Balada Op. 23, núm. 1
- Nocturn en Si major Op. 9, núm. 3
- Nocturn en Do sostingut menor Op. posth
- Scherzo Op. 39, núm. 3
- Andante Spianato i Grande Polonaise Brillante Op. 22

22/12/13

Julia Lezhneva
Soprano

M. Antonenko, piano

Preu: 32 € / 36 €

- A. Vivaldi: Ària In furore, del motet In furore justissimae irae
- G. F. Handel: Recitatiu Carmelitarum ut confirmet ordinem i ària O nox dulcis, del motet Saeviat tellus
- N. Porpora: Recitatiu Exsulta, exsulta a cor i ària Care deus cordis amantis, del motet In caelo stelle clare
- W. A. Mozart: Recitatiu Fulget, amica dies i ària Tu virginum corona - Alleluia, del motet Exsultate, jubilate
- G. Rossini: La regata veneziana, Sombre foret, romança de Matilda, de Guillaume, Tanti affetti, ària final de La donna del lago
- V. Bellini: Arietta da camera 'Ma rendi pur contento'
- F. Schubert: Impromptu Op. 90 núm. 3 Ges-dur

Organitza:



L'Atlàntida
Centre d'Arts Escèniques d'Osona

Patrocina:

LAVANGUARDIA

Col·labora:

Club ProMúsica

INSTITUCIÓ PUIG - PORRET
FUNDACIÓ PRIVADA CATALANA

VR VILAR RIBA

Amb el suport de:



Ajuntament de Vic



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

CONSELLERIA
BAYÉS
VIC



Amics de l'Òpera de Sabadell inaugura temporada amb 'La flauta màgica'

L'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell ha presentat la 26a temporada Òpera a Catalunya (i 32a temporada Òpera a Sabadell) amb tres títols del gran repertori: *La flauta màgica* de Mozart, *Norma* de Bellini i *La bohème* de Puccini, títols que han estat escollits pel mateix públic; així mateix, la temporada inclou un Concert Wagner que també es farà al Palau de la Música Catalana. A banda de Sabadell, les òperes es representaran als teatres catalans que formen part del circuit, com és habitual, i al qual enguany torna el Teatre Fortuny de Reus i s'hi afegeix el Teatre Tarragona d'aquesta ciutat.

Mitjançant una enquesta al públic habitual d'aquesta temporada operística –l'any 2012 el circuit va tenir un total de 14.500 espectadors–, en la qual es preguntava pels títols predilectes del gènere, *La flauta màgica* i *Norma* van ser les opcions més votades –tot i que *Lucia de Lammermoor* també va ser un títol molt votat, però va ser desestimat per a aquesta temporada–; per la seva banda, *La bohème* ha estat el títol escollit entre la direcció, els teatres del circuit i les entitats patrocinadores.

El pressupost aquesta temporada s'ha hagut d'ajustar al màxim –xifrat en gairebé un milió d'euros, uns 300.000 euros menys que la temporada passada–, ja que els ajuts institucionals (Departament de Cultura, Ajuntament de Sabadell, Ministeri de Cultura i Fundació Banc Sabadell) han anat minvant progressivament des de l'any 2008 –per exemple, l'ajut provinent de la Generalitat s'ha reduït gairebé a la meitat des d'aleshores fins ara; Fundació Banc Sabadell ha estat l'única entitat que no ha retallat l'ajut.

Des de l'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell, entitat fundada l'any 1982 per la soprano Mirna Lacambra, no només es promou el gènere operístic per tot el territori català –amb la col·laboració i el patrocini de diverses institucions públiques i privades–, sinó que també conrea la formació –a través de l'Escola d'Òpera de Sabadell– i la promoció de joves cantants, sobretot del país, donant-los l'oportunitat d'actuar en les diverses produccions, totes pròpies, al llarg de tots aquests anys. Els muntatges que ha produït Amics de l'Òpera de Sabadell també han tingut i tenen el segell autòcton; el director d'escena Pau Monerde n'ha estat el responsable de la majoria –aquesta temporada signa *La flauta màgica*, mentre que Carles Ortiz s'encarregarà de la direcció escènica de *Norma* i *La bohème*–, i enguany es disposa d'escenografies d'Elisabet Castell i Jordi Galobart. Els decorats són construïts al centre de producció i creació artística L'Estruch, a Sabadell.

La satisfacció per la tasca cultural i social d'Amics de l'Òpera de Sabadell és àmpliament valorada en la persona de la seva presidenta i fundadora. "Agraïm a Mirna Lacambra la seva vessant humana, formativa, cultural i social vers la ciutat de Sabadell; la ciutat aposta per ella i ella retorna a la ciutat cultura i òpera", diu Joaquim Carné, regidor de Cultura de l'Ajuntament de Sabadell. També destaca la política de preus poplars.



La soprano Eugènia Montenegro, que la temporada passada triomfà com Abigail a *Nabucco*, serà Pamina i Norma

El dimecres 30 d'octubre s'inaugura aquesta temporada 2013-14 al teatre La Faràndula de Sabadell amb *La flauta màgica* de Mozart, que presenta les veus principals d'Albert Casals (Tamino), Eugènia Montenegro (Pamina), Toni Marsol (Papageno), Rocío Martínez (Papagena), Elisa Vélez (Reina de la Nit), Iván García (Sarastro) i Jordi Casanova (Monostatos). La direcció del Cor dels Amics de l'Òpera de Sabadell i l'Orquestra Simfònica del Vallès (OSV, formació oficial d'aquestes temporades d'òpera) és a càrrec del director titular del Cor, Daniel Gil de Tejada. El dia 31 d'octubre tindrà lloc la funció a càrrec dels alumnes de l'Escola d'Òpera de Sabadell i els dies 1 i 3 de novembre les altres dues funcions que completen les tres habituals a La Faràndula. El dia 5 de novembre *La flauta màgica* començarà la gira per Catalunya, amb actuacions a Reus (Teatre Fortuny, dia 5), Sant Cugat del Vallès (Teatre-Auditori, dia 8), Lleida (Teatre de la Llotja, dia 10), Manresa (Teatre Kursaal, dia 13) i Tarragona (Teatre Tarragona, dies 15 i 17).

Ja al 2014, *Norma* de Bellini començarà a Sabadell els dies 19, 21 i 23 de febrer, amb les veus principals novament d'Eugènia Montenegro (Norma) i Laura Vilà (Adalgisa); Daniel Gil tornarà a fer-se càrrec de la direcció coral i orquestral. *Norma* rodarà per Reus i Sant Cugat del Vallès (els dies 25 i 28 de febrer, respectivament) i ja al mes de març per Girona (Teatre Municipal, dia 2), Manresa (dia 5), Lleida (dia 7), Vic (Teatre L'Atlàntida, dia 9) i Tarragona (dia 14).

La bohème de Puccini es representarà a Sabadell el 30 d'abril i el 2 i 4 de maig, i continuarà durant tot el mes de maig per Manresa (dia 7), Viladecans (Atrium, dia 9), Vic (dia 11), Reus (dia 13), Sant Cugat del Vallès (dia 16) i Tarragona (dia 18). El rol de Mimì serà interpretat per Maite Alberola i Montserrat Martí, mentre que el de Rodolfo, Musetta i Marcello seran defensats per Miguel Borrallo, Núria Vilà i Enkhbat Amartuvxin, respectivament. En aquesta ocasió Daniel Gil dirigirà el cor i l'orquestra serà dirigida pel titular de la Simfònica del Vallès, Rubén Gimeno.

El Concert Wagner tindrà lloc a Sabadell els dies 29 de novembre i 1 de desembre i també al Palau de la Música Catalana el dia 4 de desembre. Dirigit per Daniel Gil, amb les veus solistes de la soprano Maribel Ortega i el tenor José Ferrero, i el Cor i l'OSV, s'hi interpretaran obertures, àries, duos i cors de les òperes *Die Walküre*, *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* i *Tristan und Isolde*. Aquest concert s'emmarca dins la commemoració del 200 aniversari del naixement del compositor alemany.

Julia Lezhneva, estrella al cicle Grans Concerts de L'Atlàntida de Vic

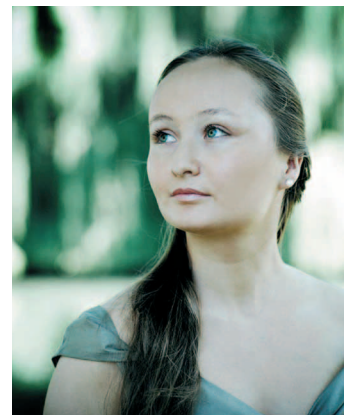
L'Atlàntida, Centre d'Arts Escèniques d'Osona, va inaugurar la tercera edició del seu cicle Grans Concerts amb els Budapest Strings (Orquestra de Corda de Budapest) el 20 d'octubre passat amb un programa d'empremta hongaresa, amb obres de Bartók, Kodály, Liszt, i també Brahms, Mozart i Haydn, vinculats a aquesta tradició a causa de la influència del Sacre Imperi Romanogermànic. La temporada 2013-14 de L'Atlàntida de Vic inclou diversos concerts singulars i de producció pròpia com el programa Bach-Chopin amb el pianista Aleksei Volodin, que interpretarà les *Variacions Goldberg* i una sèrie de nocturns i balades de Chopin, o l'*Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz*, que interpretarà el *Concert per a violí* de Beethoven i la *Simfonia núm. 2* de Johannes Brahms. La participació de l'Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu serà un altre dels plats forts de la temporada, amb el *Somni d'una nit d'estiu* de Felix Mendelssohn sota la direcció de Josep Pons.

El suport als joves intèrprets del país és una altra de les premisses del cicle, que acollirà un recital del violoncel·lista Pau Codina, inclòs en el Vicellofestival 2014 que tindrà lloc a Vic entre el 28 de febrer i el 3 de març, en el qual també participarà el violoncel·lista nord-americà Gary Hoffman.

Però sens dubte, el concert més esperat és el de la soprano russa Julia Lezhneva (1989), que debutarà a Catalunya després de cancel·lar l'any passat el seu concert previst a l'Auditori de Barcelona al costat d'Il Giardino Armonico i Giovanni Antonini, després de l'enregistrament del CD *Alleluia*, que van enregistrar a la mateixa sala i va sortir publicat just fa un any sota el segell Decca. Considerada per alguns la successora de Cecilia Bartoli per la seva facilitat en les agilitats vocals (*colorature*), és una de les veus més prome-

tedores de la lírica en paraules de la cantant neozelandesa Kiri Te Kanawa. Posseïdora d'un instrument molt àgil en el registre agut i, sobretot, en el difícil joc de les agilitats pròpies del repertori barroc i belcantista, Julia Lezhneva es troba especialment còmoda en el repertori barroc –Vivaldi, Händel, Scarlatti i Porpora– i en el repertori rossinià.

Deixebla d'Elena Obraztsova i Dennis O'Neill, va estudiar a la prestigiosa Acadèmia Vocal Internacional de Cardiff i va guanyar posteriorment el Concurs Internacional de Cant Elena Obraztsova, abans de debutar a l'Acadèmia Rossiniana de Pesaro, sota la direcció d'Alberto Zedda. La soprano russa, nascuda a l'illa de Sakhalin, interpretarà algunes de les àries de concert i operístiques més conegudes del repertori en què ella és una de les màximes exponents del moment; es tracta d'autors com Vivaldi, Händel, Porpora, Mozart, Rossini, Bellini o Schubert. Acompanyada al piano per Michael Antonenko, el concert tindrà lloc el 22 de desembre a les 18 h.



Franck Juéry-Naïve

L'Atlàntida, Centre d'Arts Escèniques d'Osona, és una fundació privada sense ànim de lucre, que va obrir les portes el 23 d'abril de 2010 amb l'objectiu de respondre a les inquietuds culturals dels ciutadans de la comarca d'Osona i esdevenir un punt de referència de l'art i la cultura del país. El projecte arquitectònic el signen Josep Llinàs, Josep Llobet, Pedro Avesta i Laia Vives i es compon de diferents espais per acollir tota mena d'actes i esdeveniments relacionats amb les arts escèniques. Els espectacles musicals es concentren sobretot a la Sala Ramon Montanyà, de 800 localitats, i a la Sala Joaquim Maideu, amb capacitat variable entre 280 i 384 localitats en funció de la configuració.

El Teatre Principal reobre les portes a l'escena teatral

El 6 d'octubre passat va obrir portes novament el Teatre Principal (La Rambla, 27) amb un concert del Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana organitzat pels Amics de La Rambla inclòs en les Festes del Roser.

Malgrat que les obres de condicionament del teatre –principalment la façana exterior– encara han de finalitzar, el Teatre Principal de Barcelona, antic Teatre de la Santa Creu, ja està obert al públic després de la restauració a la qual ha estat sotmès els darrers mesos i de més de set anys tancat al públic. El nou Teatre Principal és ara un gran espai multidisciplinari preparat per acollir actuacions musicals, teatrals, esdeveniments, concerts en viu, presentacions de productes... que gestionarà un grup promotor –Principal Project– format per tres socis de Barcelona i el Grup Balañá, propietari de l'edifici. L'espai central del teatre disposa d'un escenari amb butaques

que es poden posar i treure en funció de les necessitats de l'acte programat, a més d'una barra de bar central. A l'amfiteatre hi ha situades diferents llotges des d'on es pot veure l'activitat que es desenvolupa a l'escenari. La sala La Latina, situada als baixos de l'edifici, serà a partir d'ara un cafè cabaret amb espectacles musicals en viu. El projecte de restauració inclou l'obertura d'un hotel *boutique* el 2015, situat on hi havia els Billars Monforte i la Cúpula Venus.

El Teatre Principal és el teatre més antic de la ciutat i dels més antics de l'Estat espanyol; els seus orígens es remunten a la segona meitat del segle XVI. El germen del teatre és el Corral de les Comèdies, creat per sufragar –amb els ingressos dels espectacles– els costos de l'Hospital de la Santa Creu, fet pel qual més endavant passà a dir-se Teatre de la Santa Creu. Allà es van representar habitualment funcions d'òpera i teatre abans de la creació del Gran Teatre del Liceu i d'altres teatres que en van trencar el monopoli. La darrera restauració arquitectònica, que és la que es conserva a la façana, és del 1847. Ara, després de sis mesos de restauració i un llarg període en què el Principal funcionava només com a cinema, el Teatre Principal ja ha obert de nou les seves portes a tots els barcelonins.

BWV, LA SIGLA D'UN DESENCÍS

APUNTS VALORATIUS DE DOS BICENTENARIS

L'any arriba a la seva fi. Al llarg d'aquest 2013, els bicentenaris del naixement de Richard Wagner i de Giuseppe Verdi han engendrat una activitat artística, museogràfica i editorial notable, per bé que a casa nostra l'aniversari ha estat força discret, especialment per part de les institucions públiques. Moment, doncs, per fer-ne balanç.



Sala de música de la primera seu de l'Associació Wagneriana, amb els plafons d'Adrià Gual

per **Jaume Radigales**

Fa un any publicàvem un primer article ("BWV, bicentenari Wagner Verdi", RMC, núm. 330) que va donar peu a quatre textos a l'entorn dels dos compositors de qui enguany recordem el bicentenari del naixement. La voluntat dels articles era apuntar alguns dels trets que diferencien les dues columnes sobre les quals se sustenta l'es-

pectacle operístic al segle XIX. Però també els elements que els fan propers.

Vist com han anat les coses, ara és el moment de fer balanç i exposar una valoració de com ha anat a casa nostra una commemoració que havia de ser de les més felices en clau musical i que ha acabat ben aigualida. Potser no calia arribar als excessos dels dos anys commemoratius de la mort i el

naixement de Mozart (1991 i 2006, respectivament), però sí que s'havia d'aspirar a alguna cosa més del que han acabat sent dos bicentenaris que no han arribat a eclipsar ni tan sols el centenari de la mort de Britten, pràcticament menyspreat en les programacions de les nostres institucions musicals. Ja sabem que ni Wagner, ni Verdi (ni Britten) no necessiten aniversaris rodons per ser recordats o programats, però un any tan especial com el 2013 mereixia una mica més d'atenció, d'implicació i, sobretot, d'imaginació.

Barcelona wagneriana?

La capital catalana sempre ha estat considerada la gran ciutat wagneriana de l'àrea llatina. És prou sabut que el Modernisme hi va jugar un paper fonamental, però també la tradició del públic del Liceu, on el 31 de desembre de 1913 es representava, per primera vegada oficialment fora de Bayreuth *Parsifal*, l'última òpera de Wagner. Hi tornarem.

Preguntem-nos abans de res si Barcelona continua sent tan wagneriana. Penso que la resposta és negativa. Certament, hi ha una tradició, un nombre considerable d'aficionats i fins i tot –a banda del que queda de l'Associació Wagneriana– el grup Wagner que forma part d'Amics del Liceu. I poca cosa més. En tot cas, no sembla que cap de les institucions públiques de casa nostra hagin apostat gaire perquè l'Any Wagner tingués la forma i el fons que mereixeria



Leo Nucci i Désirée Rancatore en el primer Concert Verdi que inaugura la temporada 2013-14 del Gran Teatre del Liceu

un bicentenari celebrat com cal. L'exposició al Museu d'Història de Catalunya amb els plafons d'Adrià Gual que havien decorat la primera seu de l'Associació Wagneriana ha estat el que ha quedat d'un projecte animat per Amics del Liceu i que va topar amb no poques traves a nivell institucional. I és aquí on un cop més cal aplaudir les iniciatives particulars, com els esmentats Amics del Liceu o un col·leccionista privat com Manuel Bertrand –que passeja tossudament les seves esplèndides “Visions de *La valquíria*”– a l'hora de proposar i dur a terme iniciatives museogràfiques.

A nivell musical, la cosa també ha estat ben migrada: el desembarcament de les “forces vives” –cor i orquestra– de Bayreuth el setembre del 2012 va quedar, tot i la qualitat artística, ben deslluït per una campanya publicitària de mínims i per uns preus poc aptes en temps de crisi. I l'arrencada d'un nou cicle de *L'anell del Nibelung* al teatre de La Rambla va ser més aviat discreta. Sort vam tenir de l'excel·lent proposta oferta a Perarlada (un festival privat), amb la presentació a nivell estatal de *La prohibició d'estimar*, la segona òpera de Wagner, amb un espectacle suggerent i d'energia encomanadissa, dut a terme per un equip jove, competent i de casa, al servei de la versió de la partitura, reduïda hàbilment per Frank Böhme.

I *Parsifal*? Ara que s'acosta el centenari

de la seva estrena a Barcelona, ¿ningú no ha pensat en una festa de cap d'any amb resonàncies wagnerianes per recordar aquella nit del 31 de desembre de 1913? Les campanes tubulars exposades al Palau de la Música, i que sembla que són les d'aquella mítica funció al Liceu, ¿han de continuar acumulant pols al fons d'un armari? Una mica d'imaginació no hauria anat malament..., perquè ens consta que algú ha fet propostes en aquest sentit que han quedat entre les parets sordes de despatxos institucionals. Llàstima, perquè un espectacle sobre *Parsifal* a la muntanya de Montserrat a càrrec de La Fura dels Baus hauria tingut la seva gràcia..., per no parlar de la programació de l'òpera al Liceu per a una vetllada que hauria estat molt wagneriana i molt “golf”...

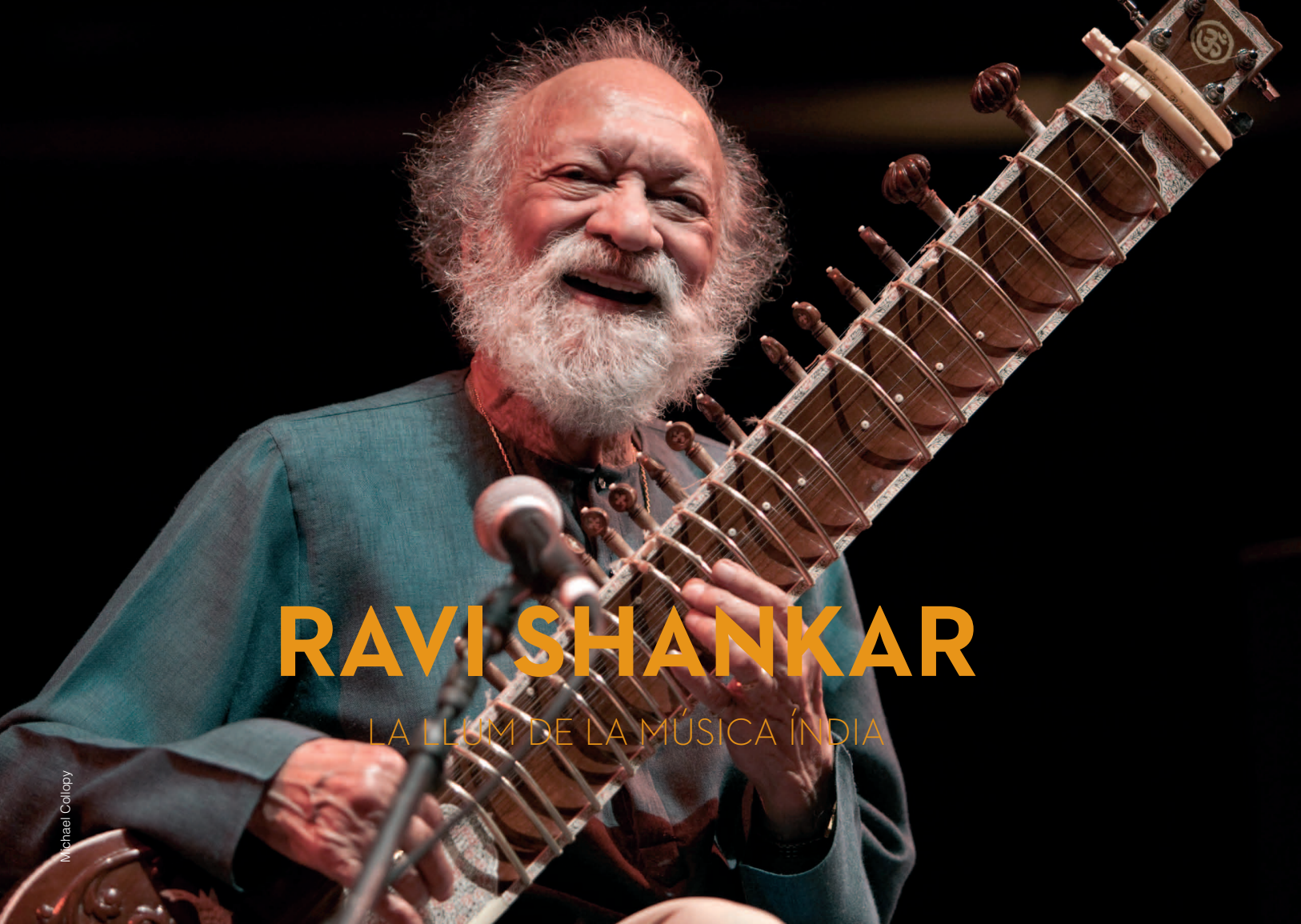
Verdi descafeïnat

Menys sort ha tingut el pobre Verdi, de qui s'esperava la programació de *La battaglia di Legnano* al Liceu per obrir temporada. Després, la rumorologia va apuntar cap a *Rigoletto* i finalment el resultat han estat unes sessions descafeïnades amb fragments de totes i cadascunes de les seves òperes. Molta roba i poc sabó, als quals cal afegir una mediocre tanda de representacions de *La forza del destino* la temporada passada. Això al Liceu. Per contra, una iniciativa privada i molt esforçada com la d'Amics de l'Òpera de Sabadell va tenir la valentia de progra-

mar molt més que dignes representacions de *Nabucco* i de *La Traviata*, en què es van poder confirmar i consolidar dos talents sopranos com són Eugènia Montenegro en la primera òpera i Maite Alberola en la segona. De nou, els particulars han perdut bous i esquelles per dignificar un bicentenari que en altres latituds fa caure la cara de vergonya.

Com en el cas de Wagner, hi han faltat imaginació, esforç i –evidentment– diners. Ja sabem que el desastre econòmic de casa nostra no permet gaires alegries, però insisteixo que amb inventiva i amb la confiança que s'hauria de disposar en sectors determinats (com per exemple en els joves cantants que surten dels nostres conservatoris i escoles de música), tot plegat podria haver donat lloc a propostes molt interessants, enginyoses i originals.

S'acosta el 2014, any de commemoracions igualment interessants en matèria operística, com ara el tricentenari del naixement de Gluck o el 150è del de Richard Strauss. Ja ens podem anar acomiadant de propostes sucoses, tant en un sentit com en l'altre. Sempre ens quedarà la «Revista Musical Catalana» per recordar el valor de dos grans homes que són igualment fonamentals (com Verdi, com Wagner i com Britten) en l'esdevenir de l'espectacle operístic. ♦



Michael Collopy

RAVI SHANKAR

LA LLUM DE LA MÚSICA ÍNDIA

És una de les figures més importants de la història recent de la música universal. Unit sempre al seu sitar, fins a ell es van apropar músics occidentals de renom com George Harrison o Yehudi Menuhin. Vital i lúcid durant tota la vida, les seves interpretacions seran, per sempre més, un regal per a les nostres ànimes.

per Jordi Urpí

Després d'una llarga i profitosa vida lliurada a la música, el cor de Ravi Shankar va deixar de batejar ara fa un any. Actiu pràcticament fins al darrer alè de vida, els seus enregistraments queden ara com a testimoni de la seva personal forma d'entendre la música (en realitat, d'entendre el món), una percepció que va més enllà d'aprendre la tècnica d'un instrument i de conèixer un repertori. Alhora dipositari de les formes clàssiques més pures i creador de ponts de comunicació entre diferents tradicions, resulta fàcil d'entendre els motius pels quals va ser anomenat *"el padrí de les músiques del món"* pel beatle George Harrison. I encara que va ser durant la dècada dels setanta quan el

nom de l'artista indi es va fer popular al món occidental, la seva trajectòria musical venia de lluny. De molt lluny.

La música és la meua vida

Nascut a Varanasi (Uttar Pradesh, l'Índia) el 7 d'abril de 1920 en el si d'una família humil, Robindra Shankar (el seu veritable nom) era el menor de quatre germans. Curiosament, el seu primer contacte seriós amb la música es va produir a París, a l'edat de 10 anys. La seva mare va decidir mudar-se a la capital francesa per la manca de perspectives econòmiques a la seva terra natal (l'Índia encara era, en aquell moment, colònia britànica), i allà la família es va unir a

la companyia de dansa en què ballava Uday Shankar, el germà gran. La companyia tenia cert èxit a Europa i els Estats Units, ja que la dansa i la música índies no eren conegudes al món occidental. Durant vuit anys, en què Shankar va fer sempre de ballarí, la *troupe* va actuar sense pausa per diversos escenaris de diferents països.

La companyia va ser reclamada l'any 1935 pel mític Ustad Allauddin Khan, considerat el pare de la música clàssica índia tal com l'entendem avui dia. Shankar va quedar seduït per la força i el poder d'aquelles melodies, capaces d'arribar als nivells més profunds de la consciència humana. Quan va tornar a l'Índia l'any 1938, es va convertir en deixeble del gran mestre i va viure durant set anys a

Maihar, al centre del país, aprenent els secrets del sitar segons els antics preceptes d'estudi, disciplina i reclusió. El seu, però, va ser un cas gairebé únic de comunió instantània amb l'instrument: va oferir el seu primer concert el 1939, va iniciar l'enregistrament de recitals per a l'emissora All-India Radio el 1940 i el seu nom ja era pronunciat amb l'admiració i el respecte que reclamen els grans intèrprets el 1942, tot just set anys després de la primera trobada amb Allaiddin Khan.

La projecció internacional

Després de finalitzar els estudis i de treballar durant una primera etapa amb companyies de teatre i dansa del seu país, per a la incipient indústria cinematogràfica índia o com a director musical de l'esmentada All-India Radio, tot consolidant el seu prestigi dins la música orquestral índia, Ravi Shankar va decidir que era el moment de dur la tradició mil·lenària als escenaris de tot el món. De la seva etapa a Europa recordava la ignorància i el menysteniment que alguns músics occidentals havien demostrat envers aquestes altres rítmiques. I ell pretenia canviar aquests prejudicis. Sens dubte, la trobada l'any 1952 amb el gran Yehudi Menuhin, amb motiu d'un concert conjunt realitzat a Delhi, va resultar definitiva, fins al punt que l'amistat entre ambdós es va perllongar fins a la mort del violinista l'any 1999.

De Menuhin, Shankar deia que va ser el primer músic occidental del món clàssic que va saber apreciar la bellesa de la música índia; de Shankar, Menuhin afirmava que era un dels tres músics més grans que havia conegut a la vida (els altres dos eren Enescu i Bartók). La seva relació artística va continuar en actuacions esporàdiques (Festival de Bath, 1966; Celebració del Dia dels Drets Humans a les Nacions Unides, 1967) i va quedar enregistrada per sempre en la trilogia *West Meets East* (1966, 1967 i 1976). Quatre anys després d'aquella trobada amb Menuhin, i després d'una visita a la Unió Soviètica en el marc d'una delegació cultural índia, Shankar va fer la primera gira europea com a intèrpret de sitar. Aquells concerts van causar un gran impacte i van propiciar l'edició dels seus primers discos occidentals l'any 1957.

Des d'aquell moment, Ravi Shankar es va convertir en un músic que actuava regularment a un cantó i l'altre de l'Atlàntic, tot i que sempre trobava temps per tornar a l'Índia i les seves arrels. Al seu país mantenia

les col·laboracions amb el teatre, la dansa i el cinema, tot barrejant la tradició i la modernitat. I és que Shankar sempre va ser, com a intèrpret clàssic, un recreador exquisit de les formals ragues, els característics modes melòdics indis. Però com a compositor, va tenir molt clar que l'objectiu de la seva creació era l'intercanvi cultural, per damunt de barres estilístiques, fins a arribar a l'harmonia còsmica, com alguna vegada havia declarat. Ja abans de treballar amb George Harrison, responsable de la seva aproximació al pop, va col·laborar amb gent del jazz i el folk com John Coltrane, Don Ellis o Buddy Rich.

Un sitar per a un beatle

Sens dubte, la seva trobada amb George Harrison l'any 1966 va ser el punt d'inflexió definitiu. Perquè, de sobte, una part de la cultura índia va ser acollida per joves i intel·lectuals occidentals com quelcom d'interessant. I en aquesta tessitura, Shankar va ser vist com un músic extraordinari que capturava l'atenció d'aquells *hippies* que assistien a festivals com els de Monterrey o Woodstock. Tot i que l'èxit i la fama no eren nous per a ell, i que aquelles actuacions davant tantes persones eren una oportunitat única per presentar la música clàssica índia a un públic que la desconeixia, mai no li va agradar gaire la relació que es va establir entre les drogues que consumien aquells joves i les sonoritats tradicionals del seu país. Així, després del concert de Woodstock l'any 1969, va decidir que no actuaria més en festivals de pop.

Però aquella etapa va deixar una anècdota ben divertida. En un moment en què les relacions entre els quatre de Liverpool passaven una mala època (després de l'aparició del disc *Revolver* l'any 1966), George Harrison es va perdre durant dos mesos per l'Índia. L'anglès es va apropar a Ravi Shankar i li va demanar que li ensenyés a tocar el sitar. Quan l'indi li va demanar el temps de què disposava, Harrison va respondre, amb tota tranquil·litat, que d'unes poques setmanes. El mestre només va poder riure davant la irreverència d'aquell jove anglès, que pretenia aprendre en quinze dies tots els secrets que ell, sota la disciplina més estricta, havia trigat set anys a dominar. D'aquella trobada també va néixer una bona amistat que va cristallitzar, cinc anys més tard, en l'organització del Concert for Bangladesh, el primer gran festival benèfic de la història, i en diferents discos, com *Shankar Family and Friends* (1978) o *Music Festival from India* (1975).

Oïdes afinades

A partir d'aquí, la trajectòria del mestre es va repartir entre constants col·laboracions a Occident i una feina amb músics del seu país per conservar les essències de la música clàssica índia, en un exercici curiós perquè Shankar considerava que el contacte continuat amb els sons occidentals, que ell havia iniciat, desviava del camí els joves intèrprets del seu país. De fet, en la revisió de l'autobiografia *Mi música, mi vida* (Alba Editorial, 2009; editada per primer cop l'any 1967), Shankar va dedicar tot un capítol per transmetre la seva preocupació pel futur de la música clàssica índia. I el cert és que, més enllà de les paraules, el mestre va oferir, durant dècades, suport als joves músics que es mantenien fidels a la tradició hindostànica.

Acabarem amb una altra anècdota prou coneguda, però que convé recordar per dimensionar millor la figura del mestre. L'agost de 1971, Ravi Shankar i Ali Akbar Khan van participar en el festival Concert for Bangladesh. Com demana la pràctica clàssica, els dos músics van afinar els instruments (sitar i sarod, respectivament) dalt de l'escenari. Un cop preparats, des del públic van sonar uns breus i espontanis aplaudiments que, en pocs segons, es van convertir en una gran ovació. Sorprès, i amb certa ironia, Shankar es va dirigir al públic: "*Si us ha agradat tant el moment de l'afinació, hem de suposar que el concert us agradarà encara molt més.*" La història ha estat explicada moltes vegades, però amaga una gran veritat: apropar-se a la música índia significa canviar certs registres habituals a Occident i estar preparats, des de la humilitat de qui coneix poc o res, per entrar en un univers que ens sorprendrà a cada moment. És clar que gràcies a Ravi Shankar, l'home que va il·luminar el sitar, seguir aquest camí és ara una mica més fàcil. ♦

A portrait of Alfons Reverté, a man with dark, wavy hair and a beard, wearing glasses and a white shirt. He is sitting at a desk with an open book in front of him. The background is dark.

Apropòsit de...

ALFONS REVERTÉ

L'ORQUESTRA SIMFÒNICA JULIÀ CARBONELL
DE LES TERRES DE LLEIDA FA DEU ANYS

Nascuda per iniciativa de la Diputació de Lleida com a cristal·lització d'una inquietud històrica a ponent del territori català i sota el nom d'un prohom de la música lleidatana, l'orquestra ha acostat des d'aleshores el seu ampli repertori a tot tipus de públics en múltiples formats de concert. Alfons Reverté i Casas és el director titular i artístic de l'OJC des de l'inici.



L'Orquestra Simfònica Julià Carbonell de les Terres de Lleida

Ajuntament de Lleida

per Albert Torrens

Quin context històric i musical va fer possible l'aparició de l'orquestra?

La Diputació la va crear amb la voluntat de donar la possibilitat als habitants de la demarcació de disposar d'una orquestra simfònica professional i de qualitat, però que alhora fos versàtil i adaptable a les característiques pròpies del territori, que és molt gran i amb una població molt dispersa. A Lleida, en l'àmbit musical, hi havia hagut, des d'abans de la República, diversos intents de fer coses que no havien pres cos. I fa deu anys van coincidir les sensibilitats amb la feina feta per molta gent que havia anat llaurant el terreny, com el mateix Julià Carbonell.

Qui va ser, doncs, i per què l'orquestra en va prendre el nom?

Quan va arrencar l'orquestra, semblava que Julià Carbonell era un nom poc conegut i que n'hi havia d'altres de més importants, però cada vegada estem més convençuts d'haver-lo escollit a ell perquè resumeix la filosofia amb què vam néixer. Carbonell va ser fundador del Conservatori de Lleida i va fer una feina, com tants músics, callada i no especialment reconeguda. Però sense ell potser no hauria estat possible l'orquestra, perquè ell va formar molts músics, alguns dels quals toquen amb nosaltres. Després de la seva mort, la seva filla va fer una fundació amb la voluntat de recordar-ne el nom i aquesta va ser l'estructura jurídica idònia que va permetre a la Diputació arrencar l'orquestra.

Com es va concebre l'activitat artística de l'orquestra?

La Diputació ens va demanar que, alhora que fèiem un servei al territori, el féssim a la professió musical, cosa que nosaltres compartíem: és a dir, que fóssim un marc laboral estimulants per als músics arrelats a les terres de Lleida. Per això, vam mirar de ser compatibles amb l'activitat pedagògica. A poc a poc vam anar creant una temporada basada en tres punts: tenir presència al territori, oferir concerts a la ciutat de Lleida i també ser ambaixadors de la nostra activitat fora de les nostres comarques. Això últim s'ha concretat amb una sèrie de concerts estable a l'Auditori Axa de Barcelona. I tot plegat, amanit amb un sentit social que ens fa arribar a tot tipus de públics.

Quin repertori heu cultivat?

Tal com ens van encarregar el projecte, no podíem fer una orquestra especialitzada, i per això hem buscat un eclecticisme que permetés arribar al màxim de sensibilitats: des dels autors barrocs fins als contemporanis, passant pels clàssics de tota la vida i fent un èmfasi especial en els compositors de les terres de Lleida, tot col·laborant en la recerca musicològica d'autors com Carnicer i Andreví. També hem mirat de fer, cada any, encàrrecs nous.

Com heu celebrat els deu anys?

Durant tota la temporada, hem volgut fer palès l'aniversari a molts llocs on hem anat a tocar. No podíem focalitzar la celebració en un únic concert, de manera que, com a tancament, en vam fer dos en llocs emblemàtics: el monestir de Vallbona de les Monjes, pel seu significat històric, i Gerri de la

Sal, com a símbol de les petites poblacions del Pirineu de Lleida on l'orquestra també es mou de manera regular. També vam fer un concert a la ciutat de Lleida amb un altre programa i hem fet difusió de l'efemèride a Barcelona. ♦

Perfil

L'orquestra completa la seva primera dècada de vida amb plenes facultats i, més enllà d'això, amb positivisme i energies renovades per encarar el difícil moment amb què ha coincidit l'aniversari. Ha estat, des de sempre, una formació pionera: ha volgut trencar les barreres del format de concert, ha buscat la proximitat del públic i s'ha fet un lloc a les xarxes socials abans que la resta. Però també, i sobretot, s'ha sabut adaptar a les peculiaritats del territori que la justifica, oferint l'espectacle adequat a cada entorn i a cada ocasió.



L'ànima del so

ALFONS SIBILA

CONSTRUCTOR DE TIBLES I TENORES

Josep Barcons

per Josep Barcons

Gironella és –com Girona– un municipi travessat per un riu. D'aquí, probablement, el topònim, ja que (entre altres hipòtesis etimològiques) sembla que el primitiu nom de 'Gerunda' (igual que el seu diminutiu 'Gerundella') significava més o menys això: un indret banyat per un riu, a redós del qual s'hauria configurat la trama urbana. Si l'estampa de Girona amb les cases de colors a la riba de l'Onyar és una de les postals més emblemàtiques de la ciutat, en el cas d'aquest petit poble del Berguedà el riu contempla la noblesa sòbria del pont vell i la torre del rellotge. Però si d'alguna cosa és testimoni el Llobregat en aquest tram alt del seu curs és, sobretot, de les colònies industrials que a partir de la segona meitat del segle XIX van inundar els municipis compresos entre Berga i Balsareny d'un modernisme conspicu i d'un organigrama social particular a mig camí entre postulats propis del socialisme utòpic i un innegable paternalisme burgès.

Fou en una d'aquestes colònies (en concret al Guixaró, al municipi de Casserres) on el 1960 va néixer Alfons Sibila. Als 14 anys, abans i tot de cursar els estudis de mestre industrial en l'especialitat de torn i fresadora a Berga, va entrar a treballar a la colònia mateix, per passar després a una altra fàbrica

propera i cuidar-se del muntatge i de la reparació de la maquinària. Amb excel·lència i enginy en la seva feina (i l'enginy, en indústria, fa estalviar molts diners!) va anar guanyant responsabilitats, fins que els embats de la crisi tèxtil van forçar el tancament de l'empresa el 2007. Amb totes les anècdotes que es vulguin (i amb una bona dosi de caracterització psicològica) aquests podrien ser els fets sobre els quals podria basar-se –posem per cas– un relat costumista d'un Narcís Oller. Però no som a final del segle XIX. I, a més, en el curs d'aquesta pretesa història hauria resultat narrativament inversemblant que, mentre feia la mili a Lleó, el nostre protagonista entrés en contacte amb un músic que li demanà que construís una tenora.

Durant aquell invent que es deia "servei militar", l'Alfons Sibila estava a la unitat de mecànica; i a la unitat de personal hi havia un recluta a qui tothom coneixia com *el músic*. Abans que apareguessin les lleis de protecció de dades, aquest músic polifacètic anomenat Joan Jordi Beumala (que, amb el temps, havia de ser professor de saxòfon i de tenora, compositor, reparador d'instruments de vent, contrabaixista i director de cobla) va regirar les fitxes de personal amb una idea al cap: "Em va venir a buscar i em va demanar si em veuria amb cor de fer una

tenora." Amb una prosòdia lenta i mig arrossegada que revela un caràcter tranquil d'aquells de treure ferro a les coses (no en va és fresador...), aquest lutier que treballa amb bata grisa i crocs de color negre, s'ho devia rumiar un segon i li devia etzibar fil per randa el que ara rememora: "Home, en aquest món no hi ha res impossible. Però deu ser més fàcil si vas a una botiga i la compres."

Va ser llavors quan en Beumala li va explicar que només hi havia tres o quatre constructors de tenores, a la qual cosa "en Sibila" (que és així com se'l coneix al gremi) devia contestar amb un enraonat i precabut "parlem-ne" que va donar peu a una aventura literalment paramilitar: "A l'hora de passeig, quan els soldats sortien, nosaltres ens tancàvem en una oficina i començàvem a estudiar." L'estudi no va incloure el mesurament de cap instrument, sinó que van dissenyar-ho tot "des de zero", a partir de càlculs de freqüència, de la distribució dels forats i del disseny interior del tub en els quals "en Beumala posava les idees i jo els coneixements de mecànica". Un cop a casa, arribada l'hora de construir l'instrument, en Sibila va utilitzar fusta de cirerer, perquè no en tenia del prescritiu ginjoler (un arbust dens com pocs) que fa que l'instrument sigui apte per tocar a plaça i tingui una projecció sonora tan gran que el compositor Heitor Villa-Lo-

bos va dir –i en Sibila ho explica arquejant les celles i deixant anar un somriure com de nen que acaba de fer-ne alguna– que era “un oboè masculí, amb collons...”

Després de moltes hores invertides, amb 21 o 22 anys va tenir feta la primera tenora. Com que “sonava”, la va anar a ensenyar al cèlebre intèrpret i professor Jaume Vilà, “que em va dir que allò no servia ni per a pal de galliner. Sortint de casa seva, pujava per l'autopista plorant d'impotència, de ràbia, després de més d'un any i mig de feina!”. Però quan va arribar a Gironella, en Jaume Vilà ja li havia trucat per animar-lo i oferir-li la seva tenora perquè pogués mesurar-la: “I a partir d'aquí vam fer el que havíem d'haver fet des del principi: partir d'un instrument ja construït.” D'això, en fa més de trenta anys. I, en aquest temps, tant els instruments com la manera de treballar de l'Alfons Sibila han canviat força. Fins al 2007, quan va tancar l'empresa on feia de cap de producció, combinava la feina a la fàbrica amb un parell o tres de tardes dedicat a construir tibles i tenores en un petit taller situat darrere del magatzem de materials de construcció que regenta la família de la seva dona. Amb el temps, aquest espai llargarut i estret que amb prou feines té dos metres d'amplada i ple de maquinària pesant ha guanyat algunes rajoles al magatzem, de manera paral·lela a com la seva tasca de lutier ha anat guanyant prestigi i reconeixement. En aquest taller ara només construeix tibles, tenores i gralles, mentre que al soterrani (un espai enorme que serveix d'aparcament de cotxes i furgonetes) és on té el magatzem de fustes i on construeix uns fagots fets amb blada del Pirineu i amb erable europeu que tenen una gran acollida internacional.

La idea de construir fagots és cosa d'en Pau Orriols, un altre dels lutiers més coneguts i reconeguts del ram, amb qui el 2009 –després d'una trajectòria més o menys paral·lela i després de temps de col·laborar plegats– van decidir associar-se darrere la marca Bonaire. Però, a diferència de l'experiment de la primera tenora, “en Pau i jo construïm aquests fagots a partir de mesuraments d'instruments barrocs i clàssics”, però pertinentment contrastats i rectificats amb plànols i càlculs diversos “perquè la saliva i el pas del temps els ha deteriorat considerablement”.

Per això un dels passos bàsics a l'hora de construir instruments de vent fusta és submergir els tubs en un bany d'oli a 60 graus (en un termos que fa el buit i sembla una càpsula espacial soviètica) i llavors deixar



Josep Barcons

que les fustes es vagin assecant sense pressa, mandrinant-les successivament fins que no es mouen. Per això, al taller de dalt, l'Alfons Sibila hi té una setantena de tubs arreglats als quals cada cert temps va donant la volta com si fossin ampolles de cava, per tal que el sol –que en aquesta tarda de tardor entra mandrós i ataronjat per la quadrícula de finestres que vol canviar per una de més gran– els vagi torrant per tots cantons. Un cop estabilitzats, els tubs estan a punt perquè, amb el concurs d'una fresa precisa fins a les mil·lèsimes de mil·límetre, s'hi facin els forats – “amb broques i fresolins que he tornejat jo mateix”– i s'hi posin tota mena de ferratges: pilonets, claus, cargols, sabatilles, motlles, anells i un llarg etcètera de petites peces d'alpaca, alumini, llautó i acer inoxidable.

De Gironella, els instruments en surten pràcticament acabats. I serà a Vilanova i la Geltrú on en Pau Orriols (amb qui prèviament han fet el disseny) els retocarà l'afinació, esbadellant més un forat o un altre (“les xemeneies”, en argot de lutier) parant bé l'orella a tots els canvis petits però fonamentals que necessita cada instrument. Aquesta és una tasca difícil i entretinguda, perquè “quan soluciones un aspecte se te n'espalla un altre”. Tal com diu bromejant: “En Pau –per a qui només té paraules d'elogi– és l'R+D; i jo sóc el que fabrico.” I m'ensenya un instrument ideat totalment pel seu company però fabricat gairebé íntegrament per ell: el tenorinet, que és una tenora simplificada i més petita, pensada per als nens que comencen a tocar i que –a diferència de la tenora, que costa uns 3.000 euros– no arriba, per un centímetre, als 500.

La capacitat d'ideació d'en Pau Orriols sumada a la destresa mecànica de l'Alfons

Sibila dona un tàndem excepcional, ja que a la saviesa acústica i a l'erudició de l'un s'hi suma la tossuderia constructiva i l'ofici esmerat de l'altre, que busca i rebusca possibles millores mecàniques. Una de les més importants és la reducció del pes de la tenora, ja que per sostenir com cal els seus 85 centímetres de llargada es necessita no sols preparació musical, sinó també una bona resistència física. L'instrument està compost de cinc parts: la canya (que permet posar l'aire en vibració), el tudell (que subjecta la canya), els dos cossos de fusta pertinentment engalats i la campana de metall (que en el tible és de cirerer o de perera). Mentre m'ho explica, em sorprèn una frase que podria signar qualsevol guru: “Tot l'equilibri està a l'interior...” Però aviat queda clar que parla de l'interior de l'instrument quan afegeix, aliè a qualsevol misticisme, que “un instrument de vent no és res més que la forma de l'aire que conté a dins. Més curta i molt cònica en el tible; i més llarga i més tancada en la tenora. Equilibrar això n'és el secret”.

Probablement l'Alfons Sibila parla tan clar perquè –tal com m'engega mig a la defensiva quan intercanviem les primeres paraules– no té coneixements musicals i s'incomoda quan li vénen amb segons quins romanços i musiqueries. Ell és mecànic, amb tota la dignitat de la paraula. Per això, quan se li pregunta sobre aquest detall o sobre aquell altre, exposa cofoi però sense vanitat les seves solucions ajustadíssimes, que han millorat el sistema de claus, l'ergonomia dels forats i el pes de la tenora, utilitzant barnilles buides de dintre i fent una campana d'alumini immaculada, tot millorant la que havia construït –amb una idea brillant, la paternitat de la qual reconeix amb gust– en Miquel Puigdemívol, un altre cèlebre constructor.

Després d'un segle i mig d'existència de la tenora, les solucions a les quals han arribat constructors com ells han permès millorar considerablement l'instrument, que en els últims anys ha tingut una evolució notable. En comptes de vetllar pel bon funcionament dels telers i propiciar que –finalment– algú pugui tenir una camisa o una faldilla que duraran poc més d'una temporada, és una sort (però diguem-ho amb la boca petita) que la fàbrica tèxtil on treballava l'Alfons Sibila tanqués i ara es pugui dedicar del tot –aliè a modes passatgeres– a millorar els instruments de la cobla per al bé intemporal de la història de la música i la cultura del país. ♦



ADÉU AL DISC?

La música no està en crisi, el que s'enfonsa és el model d'explotació econòmica que el sustenta. Els hàbits de consum estan canviant a una velocitat de vertigen, esperonats per l'avenç continu de la tecnologia digital. De fet, avui es graven més discos que mai i el mapa de segells discogràfics independents cohabita al mercat global amb les multinacionals del sector clàssic, que continuen signant contractes milionaris amb les estrelles més mediàtiques –Jonas Kaufmann, Anna Netrebko, Lang Lang, Gustavo Dudamel...– i engeguen potents campanyes publicitàries per arribar a nous públics.

per Javier Pérez Senz

A l'octubre, Sony Classical va fer un pas més en l'aposta digital amb el llançament de la sèrie I Love Classical Music, a través de la qual es pot accedir a 40 discos en format digital (i només un doble CD físic) amb recopilacions de les obres més populars de la música clàssica, un esforç divulgatiu per captar nous públics que convida a gaudir de peces molt conegudes de compositors cèlebres, a preus especials, en iTunes, AmazonMP3, Spotify i altres portals digitals. Davant de l'avenç digital, reneix també amb inesperada força el vinil: Deutsche Grammophon editen caixes en vinil amb cèlebres enregistraments de Verdi i Wagner. També Sony aposta pel suport antic i els seus últims llançaments

–els àlbums verdians de Kaufmann i Plácido Domingo i l'últim disc de Lang Lang amb la Filharmònica de Berlín i Simon Rattle– permeten tornar a veure l'antic LP a les poques botigues que han sobreviscut a la crisi.

A l'altre costat de la balança, un segell espanyol valent i innovador, Arsis, i el grup barroc Hippocampus animen el capcot mercat discogràfic amb l'edició de les seves interpretacions d'obres de Bach en un GPD o llaipis de memòria de vuit gigues, que inclou documents multimèdia, carpetes amb arxius d'àudio i vídeo en alta resolució, galeria fotogràfica i textos, tot això amb un disseny propi i exclusiu. Vells i nous suports conviuen en aquests temps marcats per la crisi.

En aquest sentit, resulta revelador el ressorgiment inesperat del vinil, amb edicions de luxe, i a preus no precisament assequibles i la reaparició de petites botigues especialitzades en la cultura del vinil, una cultura en la qual conviuen qüestions purament tècniques que afecten la qualitat del so reproduït i unes altres que solament tenen a veure amb la nostàlgia, el colleccionisme o la militància discòfila. Hi ha moltes raons; la veritat és que els talibans de les noves tecnologies que van donar per mort i enterrat el vinil fa més d'una dècada avui dissimulen descarament al·ludint a la imprevisibilitat dels hàbits de consum. Bé, doncs aquests hàbits ens diuen que, de moment, el disc compacte continua tenint espai al mercat de la música clàssica, l'òpera i el jazz.

L'anomenada "veta de mercat" és aquest sector que els economistes situen al marge de les grans xifres i els especialistes en la indústria del disc defineixen com de degoteig permanent. Intervenen molts factors en el que podem qualificar de supervivència del disc compacte, i l'edat dels consumidors n'és un dels més importants. Els discòfils majors de 50 anys es resisteixen a abandonar un suport tan còmode i fiable com el CD, i passar a nodrir les seves discoteques únicament amb música gravada en qualsevol dels formats actualment disponibles.

Amb el rock i la música pop les coses estan molt pitjor, entre altres causes pel fet inqüestionable que els joves s'han habituat a consumir música només a través d'internet, i si pot ser sense pagar ni un sol cèntim per obtenir enregistraments dels artistes i grups preferits. Però aquesta és una altra guerra i encara que Espanya és el paradís de la descàrrega il·legal, hi ha molts països on la descàrrega legal de música va dibuixant un futur sostenible per a la música gravada.

Les possibilitats que avui ofereix l'autoedició musical són infinites. Fa tan sols cinc anys qualsevol músic interessat a enregistrar i editar privadament un disc compacte havia de fer front a xifres exorbitants: ara, amb menys de 5.000 euros es pot fer una edició d'un disc compacte amb tiratges en *digipack* de 500 còpies. De totes maneres, no és patrimoni exclusiu de segells petits i independents: és possible editar discos assumint les despeses de producció i edició en els segells més famosos del món clàssic, i per xifres perfectament assumibles per solistes i grups amb presència regular a les sales de concerts. Una altra cosa és la distribució, veritable taló d'Aquil·les de la indústria del disc, que ha vist desaparèixer les botigues especialitzades i les seccions dels grans magatzems.

Molta gent sembla entestada a enterrar el disc abans que sigui mort. Des de fa més d'una dècada, la premsa anglesa i francesa anuncien que les descàrregues digitals liquidaran el disc compacte, però en aquests moments les descàrregues no asseguruen el futur de la venda legal, i no només per la pirateria. Hi ha futur per al disc, el que no està tan clar és que hi hagi futur per a la indústria del disc tal com l'hem conegut. També van sonar campanes a rèquiem per la defunció del vinil fa tres dècades, quan la implantació del disc compacte va omplir les butxaques d'aquestes mateixes multinacionals que avui ploren per un negre futur que ells mateixos han propiciat.



El vinil i el disc compacte, amb algunes edicions de luxe, són formats diferents que conviuen actualment

Resulta revelador el ressorgiment inesperat del vinil, amb edicions de luxe, i a preus no precisament assequibles i la reaparició de petites botigues especialitzades en la cultura del vinil.

Els tímids intents de combatre la pirateria mitjançant la nova reforma del Codi penal amb condemnes de fins a sis anys de presó per als qui atemptin contra els drets d'autor per internet no serviran de gaire; s'actua contra els amos o administradors dels anomenats webs d'enllaç, que no tenen continguts protegits pels drets d'autor però que et mostren el camí per accedir a d'altres que sí els allotgen massivament. I no és suficient, perquè el que fa falta és canviar la mentalitat dels usuaris, persuadir-los que, sense una cultura de respecte als autors i intèrprets, no hi ha futur possible. Mentrestant, les botigues estan en vies d'extinció –la brutal caiguda de vendes a Barcelona n'ha escombrat del mapa la majoria i en aquests moments amb prou feines tres botigues especialitzades sobreviuen a la crisi i dipositen les seves esperances de futur en l'especialització, la cura dels fons de catàleg a preus assequibles i el nou auge del vinil. Els nous hàbits de consum, amb el mòbil com a rei indiscutible d'un negoci cada dia més pròsper, han canviat les regles del joc i els qui millor ho han entès són els artistes i els consumidors: els primers, apostant per l'autoedició, distribució i promoció de la seva música; els segons, fregant-se les mans davant un mercat virtual en el qual cap tot tipus de música.

No hi ha futur possible mentre les discogràfiques no reinventin el seu propi negoci, que serà digital o no serà, encara que davant de qualsevol símptoma d'alarmisme, convé anar amb prudència i no oblidar que al mercat de la música clàssica les coses van més a poc a poc: el melòman selectiu, que busca interpretacions específiques i vol completar la discografia dels seus intèrprets preferits, pot trobar-les a la xarxa.

El que s'acaba és un món dominat exclusivament per les multinacionals que antany fabricaven èxits i carreres fulgurants: avui han de compartir el pastís amb multitud de segells independents, que sobreviuen reduint costos i apostant per les noves vies de distribució virtual i la venda directa a les sales de concerts, fórmula a la qual s'han apuntat amb passió les multinacionals que posen les seves estrelles a signar discos en els descansos i a la sortida dels concerts. Davant aquest panorama, parlar de la mort del disc resulta una mica precipitat. Certament, el disc clàssic no viu el seu millor moment. Però encara li queden molts anys de vida, sempre que aprengui a jugar amb les noves regles que imposa un mercat cada vegada més capritxós. ♦



Dossier Viure de la música avui

Vivim moments convulsos per a la música, això no és cap novetat. Les dades publicades en l'*Anuari de la música 2013* no ofereixen resultats gaire afalagadors per a l'àmbit de les empreses musicals i els ajuts que ofereix l'ICEC (Institut Català de les Empreses Culturals) cada cop són més reduïts. En aquest context, noves fórmules de contractació i programació musical comencen a instaurar-se, tot oferint alternatives al model imperant. Però, són fórmules adients per a la situació actual? Poden els músics viure de la música avui?



Viure de la música

EN TEMPS DE CRISI

per Albert Torrens

“Si quan anem als concerts, a sota del programa hi hagués escrit el que els músics reben d'honorari, el públic se sorprendria molt”, assegura el violinista Josep Colomé, “ja que en aquesta professió no existeixen els estàndards: un dia cobres xifres astronòmiques i l'endemà la meitat per fer la mateixa música”.

La disparitat de criteris a l'hora de remunerar la tasca de l'artista, tant si és aquest qui estableix la tarifa com si és la part contractant qui l'ofereix, no és nova ni exclusiva de l'àmbit de la música clàssica. Des de sempre, són conegudes situacions com les que denuncia Colomé, però sense que, per aquest motiu, els diversos intents de regular l'activitat hagin aconseguit establir unes pautes satisfactòries per a tothom, però sobretot per als músics, que els permetin traduir en una certa estabilitat –si més no, econòmica– una feina tan variable, per definició, com l'art mateix.

La conversa amb set músics del nostre país, dedicats a especialitats diverses del món de la clàssica, il·lustra a tall de radiografia les múltiples casuístiques que s'arriben a produir fins i tot en un entorn que semblaria, d'entrada, més homogeni. És cert que cadascun dels entrevistats travessa un moment diferent en la seva carrera, però tots comparteixen, com a mínim, una mateixa circumstància: han diversificat l'activitat professional més enllà de la interpretació i compaginen dues o més tasques alhora.

“Dedico les vint-i-quatre hores del dia a la música”, explica el compositor però també intèrpret de tible, pianista, periodista i escriptor Marc Timón, “és altament absorbent i, si tens inquietuds i et dediques a moltes i molt diverses parcel·les, considerant-les totes com a principals, el temps que

hi dediques es dispara”.

Queda clar que, com diu Josep Colomé, “diversificar ajuda a no tenir tant d'estrès i poder estar sempre entre l'estabilitat i el risc sense prescindir de cap dels dos, ja que, com més específic sigui el teu mercat, l'oferta i la demanda poden ser més variables”. Però... de què estem parlant exactament quan ens referim a estabilitat i risc? Sovint el pressupòsit de partida és que, com que el volum d'activitat concertística és altament fluctuant, el músic no es pot refiar només dels concerts per garantir una continuïtat en els seus ingressos i, per tant, es veu obligat a re-

“Si quan anem als concerts, a sota del programa hi hagués escrit el que els músics reben d'honorari, el públic se sorprendria molt”, assegura el violinista Josep Colomé.

alitzar altres facetes de la professió musical –la més freqüent, la docència– per tal d'obtenir una seguretat econòmica.

Amb tot, la pràctica totalitat de les respostes obtingudes posen en dubte aquesta teoria: *“Totes les activitats que faig com a músic són principals i molt satisfactòries, i crec que es complementen les unes amb les altres”,* explica la mezzosoprano Mireia Pintó, *“perquè la docència et fa plantejar moltes coses des del punt de vista tècnic i interpretatiu que t'enriqueixen com a intèrpret i, d'altra banda, l'experiència que aporta l'escenari és evidentment positiva per a l'alumnat”.* Hi coincideixen plenament el clarinetista Isaac Rodríguez: *“Necessito fer concerts per estar fresc i tenir l'energia que els alumnes necessiten que els transmeti a*

les classes”, i la violoncellista Amparo Lacruz: *“Pau Casals ja deia que ensenyar és estudiar i jo sempre aprenc repertori nou i sóc molt més analítica amb mi mateixa a força d'analitzar els problemes dels altres. A més, els alumnes també aprenen d'altres fonts i t'enriqueixen.”*

I altres músics insisteixen encara més que l'opció de la docència és fruit d'un convenciment ple: *“La vocació per la pedagogia és força diferent d'altres tipus de vocacions, perquè el grau de responsabilitat és molt més elevat, ja que no és el teu aprenentatge el que està en joc sinó el d'algu altre”,* diu Marc Timón. *“La docència va intrínsecament lligada a la història de la música: tots els grans compositors han tingut els seus deixebles, perquè la música és un art i només els músics en podem ser el transmissor”,* reflexiona, per la seva banda, el pianista Andreu Gallén.

Tarifa o taquilla?

Assumim que guanyar-se la vida únicament fent concerts és difícil o que, si més no, només és possible per a músics que tenen determinats perfils, com ara ser membres de plantilla d'una formació estable o tenir una vessant mediàtica que els doni prou popularitat com per garantir-los un volum de feina continuat. I acceptem també que una bona part complementin, per tant, els ingressos amb els derivats de la docència, la música de cambra o altres vessants de la seva activitat professional. Ara bé, de què depèn que els ingressos que cal complementar siguin més o menys importants? I, sobretot, qui ho decideix? Darrerament, s'ha incrementat el nombre d'actuacions en què la remuneració que en percep l'intèrpret s'estableix en funció del públic que hi assisteix i, per tant, de la recaptació que s'obté a taquilla. És a dir, que s'elimina completament el concepte de tarifa, o bé es pacta –com és més habitual– que es pagarà a l'artista una quantitat fixa mínima que s'incrementarà amb un percentatge dels ingressos que l'organitzador del concert obtingui.

És bastant evident que la conjuntura econòmica que travessem els últims anys pot haver accentuat una pràctica en realitat antiga i a la qual els músics, des de sempre, s'han avingut en funció de les seves possibilitats. *“Però s'està instaurant un tot s'hi val, en ocasions fins i tot amb un punt de malícia i de profit per part del programador”,* es queixa Marc Timón: *“No tot l'art està obert*



Juanjo Marín

a les masses ni sempre s'han d'omplir les sales. Si seguíssim aquests criteris comercials, molts projectes interessants ni tan sols veurien la llum. Hi ha músiques que atreuen un públic molt reduït i segurament ha de ser així, perquè paràmetres com la rendibilitat, per més que costi d'entendre, no s'haurien d'aplicar quan parlem de cultura.” I Amparo Lacruz hi afegeix una dimensió internacional: “Fins i tot les sales més importants comencen a apostar cada vegada més per aquest altre model, que funciona molt bé en altres països com el Regne Unit, però amb els quals no ens podem comparar perquè les societats són molt diferents: allà la música clàssica té un públic immens i molt entès, que fins i tot va al concert amb la partitura de l'obra que hi sentirà, està acostumat a pagar un import alt i, a la sortida, compra el disc. Així, els músics no només sobreviuen, sinó que tenen molta més activitat que no pas aquí.”

En realitat, doncs, i malgrat que aquesta nova manera de funcionar sembla d'entrada pejorativa per als músics, només denota un canvi de paradigma, ja que les experiències no sempre són negatives: “Com a membre del Quartet Alart, un programador ens va proposar oferir a Barcelona i a tarifa un concert del cicle propi que havíem tingut a Sabadell i totes dues parts vam complir els nostres objectius i vam quedar contents

amb els resultats”, explica Josep Colomé, que afegeix que “en el negoci de la programació, quan es té un pressupost, en general, mai no es demana tocar sense honoraris. Tanmateix, l'estat natural d'un intèrpret és ser dalt de l'escenari fent música i no crec que perdi cap dignitat per cobrar el que es pacti amb la sala o el programador”.

Hi ha músiques que atreuen un públic molt reduït i segurament ha de ser així, perquè paràmetres com la rendibilitat, per més que costi d'entendre, no s'haurien d'aplicar quan parlem de cultura”, diu Marc Timón.

Una altra qüestió és si realment existeix aquest marge de negociació: “El músic, de per si, és força inepte a l'hora d'arribar a aquest tipus d'acords, ja que moltes vegades té por de perdre el bolo en qüestió o que no el contractin més, i així els organitzadors tenen la paella pel mànec i poden fer i desfer amb relativa comoditat”, admet Marc Timón. “Anar a taquilla vol dir posar el valor de la teva feina en risc i sovint s'ofereixen

El Quartet Alart en concert a l'Ateneu Barcelonès en el cicle Residències Musicals la temporada 2012-13

unes tarifes que estan per sota del valor que té la nostra feina”, assegura, per la seva banda, Andreu Gallén, que continua: “De vegades, anar a taquilla pot arribar a sortir més a compte que un preu tancat, però per a això l’interpret ha de tenir una altra actitud i involucrar-se un pas més enllà en la promoció del concert i podríem debatre si aquesta és la feina que ha de fer un músic. El problema és que la comoditat dels uns no és la dels altres: si un programador sense sensibilitat cap a la professionalitat dels músics, veu que la dinàmica col·lectiva és anar a taquilla i pensa que sempre pot aplicar aquest mètode, anem equivocats.”

En tot cas, queda clar que també és comuna entre el col·lectiu de músics la voluntat d’entesa. Així ho asseguren Mireia Fornells i Joan Miquel Hernández, els integrants del Nexus Piano Duo (una formació cambrística singular del nostre país), amb les paraules següents: “Sempre hem treballat amb tarifa, perquè considerem que un concert és un encàrrec que comporta una feina i els músics han de quantificar el valor d’aquesta feina. Dit això, el nostre convenciment és que volem oferir la nostra música sempre que sigui possible i, per tant, sempre que els programadors vetllin perquè hi hagi una bona acollida dels músics, un públic fidel, unes bones condicions acústiques i tècniques de la sala i de l’instrument i una bona difusió de l’espectacle, l’aspecte econòmic queda en un segon terme.” Hi coincideix Mireia Pintó: “Crec que en els moments que vivim i amb el càstig que està rebent la cultura, hi ha d’haver bona voluntat de tirar les coses endavant per part de tothom. Mantinent, és clar, la dignitat.”

Polítiques erràtiques

La dignitat de l’artista és, precisament, allò a què al·ludien els responsables artístics d’un importantíssim auditori barceloní quan, el passat mes de febrer, van comunicar a Mireia Pintó, pocs dies abans del recital de romances russes que havia d’oferir al costat del pianista Vladislav Bronevetski, l’anul·lació del concert a causa de les poques entrades venudes. “Va ser molt desagradable –explica la mezzosoprano–, ja que, si es demanen sacrificis al músic en els seus honoraris, el programador hauria de prendre el compromís d’abocar-se al màxim a donar un bon suport publicitari per tal que l’activitat sigui un èxit. Si això no és així, la situació esdevé poc justa, perquè el sacrifici no és igual per les dues parts.” Marc Timón també s’ha trobat en aquesta situa-



Marc Timón, tible a la Coral Sant Jordi-Ciutat de Barcelona, en l’espectacle educatiu Coblà 2.0 al Palau de la Música Catalana

ció: “Això és nefast, perquè molts cops hem deixat d’agafar altres actuacions per poder fer aquell concert, i no et paguen ni una indemnització per haver-te bloquejat la data o fins i tot per haver preparat el concert amb assajos.”

Els exemples, més enllà del debat sobre les clàusules de cancel·lació de concerts que caldria preveure en els contractes, il·lustren una més de les diverses pràctiques tan habituals com discutibles en l’entorn de la gestió musical i que, malgrat que segurament estan mancades de mala fe, acaben minant les relacions entre artistes i organitzadors.

Una altra mostra n’és la política d’atorgament d’ajuts públics: “Es treballa amb molt poca antelació, es demanen les subvencions a començament d’any, però t’has de gastar els diners abans que acabi aquell any, i això deixa molt poc marge més enllà de programar en circuits marginals o muntar-te el teu propi circuit”, es queixa Amparo Lacruz pel que fa als terminis que imposen les institucions, mentre que Mireia Pintó critica el fet que determinats suports estiguin condicionats a la realització d’un nombre mínim de concerts: “Aquests raonaments sempre m’han semblat molt absurds. Crec que, com tot a la vida, val més qualitat que quantitat, i hi hauria d’haver molts més conceptes en la valoració, com ara la resposta i l’interès que una programació suscita, la qualitat de les activitats programades, el lloc on es duen a terme, etcètera.”

I Lacruz afegeix a la reflexió el colofó següent: “Molta gent té per costum organitzar concerts sense contractar els músics, basant-se tan sols en la confiança d’un correu electrònic o una factura. I cal canviar aquesta manera de funcionar, no només per protegir els artistes, sinó també els promotors, perquè també hi ha músics irresponsables.” Per a aquell que vulgui seguir, la llista és llarga: el retard en el cobrament dels concerts, el fet que els músics no tinguin un règim d’autònoms propi o l’ancestral inexistència d’una llei de mecenatge clara són altres greuges pendents de solució. Això sí, Lacruz té clar quin és el camí: “Hem de treballar entre tots: músics, programadors i públic. Res de tot això no funcionarà si cadascú va a la seva.” ♦

“Es treballa amb molt poca antelació, es demanen les subvencions a començament d’any, però t’has de gastar els diners abans que acabi aquell any, i això deixa molt poc marge més enllà de programar en circuits marginals o muntar-te el teu propi circuit”, es queixa Amparo Lacruz.

Del caixet a la taquilla

NOVES FÓRMULES DE CONTRACTACIÓ D'ARTISTES

per Ana María Dávila

Segons estadístiques de l'Ajuntament de Barcelona, en els darrers cinc anys (del 2008 al 2012), el nombre de concerts oferts per les tres grans infraestructures musicals de la ciutat, L'Auditori, el Palau de la Música i el Gran Teatre del Liceu, es van reduir un 11% i es van perdre prop de mig milió d'espectadors.

Les conseqüències que la crisi econòmica ha tingut en el món de la cultura són de sobres conegudes per tothom. L'esfondrament de les subvencions públiques, del patrocini privat i del consum cultural, sumat a l'increment radical de l'IVA han fet tremolar els ciments d'un sector que ara s'esforça per sobreviure buscant nous models que en facin possible la sostenibilitat. Un canvi que arriba, a més, amb voluntat inequívoca de permanència.

"Jo crec que no és encertat parlar de nous models producte de la crisi, perquè la crisi és el nou model en si i això ja no canviarà. Per això estem anant a un model que serà el model de futur i no hi ha altra alternativa", afirma, convençut, Víctor Medem, director artístic d'Ibercamera, la temporada degana de les d'iniciativa privada que se celebren a Barcelona i que, aquest curs, arriba al 30è aniversari.

La pèrdua d'ingressos procedents del sector públic es troba en la base de tot. *"Des del 2009 fins ara l'Auditori de Barcelona percep 7 milions menys d'euros en aportacions públiques, fet que ens ha obligat a buscar noves fórmules de gestionar l'equipament, ja que altrament potser no estaríem programant res en aquest moment",*

assegura Josep Maria Amorós, director de Serveis de l'Auditori de Barcelona fins a l'octubre passat.

Aquestes noves fórmules van des de la rebaixa de caixets fins a la recerca d'un nou model de contractació en què promotor i artista comparteixen el risc –i en la mesura corresponent, els guanys– de l'espectacle. Allò que comunament s'anomena "anar a taquilla" o "a risc".

Rebaixant expectatives

Indubtablement, la primera repercussió de la crisi ha estat la rebaixa dels caixets dels artistes, tant joves com consagrats; fet que, en aquest segon cas, té especial rellevància per la proverbial generositat amb què Espanya retribuïa les visites internacionals.

"A Espanya hi havia la tradició de pagar un sobrepreu perquè, durant el franquisme, aquest era un mercat perifèric, amb poques infraestructures. Després, però, tot això va canviar i el país es va convertir en el segon mercat europeu per nombre de concerts. Però es continuava pagant molt. Quan vaig començar a treballar a Ibercamera jo venia d'Alemanya, i recordo que no em podia creure el que s'arribava a pagar aquí. Fins i tot vaig sentir parlar de contractacions que eren més del doble del que es cobrava a fora", explica Víctor Medem.

Ara, sense recursos, les institucions miren d'ajustar preus al màxim possible i, com diu Josep Maria Amorós, *"tots els caixets es negocien d'una manera molt intensa".* Fins i tot, la tendència entre els responsables d'institucions afins entre si és la de com-

partir informació amb la finalitat d'anivellar preus arreu del continent.

Naturalment, la rebaixa no només afecta un perfil de músics amb contractacions sobredimensionades. També el planter local pateix –i molt– la manca de recursos. *"Fa vuit anys que paguem el mateix. Tenim un caixet establert que no hem pogut encara apujar",* reconeix Joan Mas, president de la Fundació Mas i Mas i promotor del cicle 30 Minuts de Música.

"Aquesta situació es dona sobretot als concerts que depenen d'ajuntaments o institucions. El problema és que es tracta de caixets tan petits que quan et plantegen aquesta rebaixa has de dir que no, perquè és impossible treballar amb el que et proposen", admet Daniel Blanch, pianista i responsable del Cicle de Música de Cambra que organitza l'Associació Joan Manén.

Entre el 2008 i el 2012 el nombre de concerts oferts per les tres grans infraestructures musicals de la ciutat, L'Auditori, el Palau de la Música i el Gran Teatre del Liceu, es van reduir un 11% i s'hi van perdre prop de mig milió d'espectadors.



L'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya en un dels concerts de la seva gira per Àustria i Eslovènia el 2013, en concret a Maribor

“A Espanya hi havia la tradició de pagar un sobrepreu perquè, durant el franquisme, aquest era un mercat perifèric, amb poques infraestructures. Després, però, tot això va canviar i el país es va convertir en el segon mercat europeu per nombre de concerts. Però es continuava pagant molt” comenta Víctor Medem.

La rebaixa de caixets no és, però, l'únic ajust que imposa el mercat. La recerca de noves fórmules de contractació, a fi d'abaratir costos, s'està convertint en una eina habitual entre els programadors. “S'està incrementant de manera molt clara l'ús d'un model que ja es feia servir en la cultura del pop, en les músiques modernes, però que en el món de la clàssica mai no havia passat. I això és el que es diu treballar «a risc» o «anar a taquilla». I en aquesta nova situació, fins i tot artistes dels que diem «grans», que veuen com les contractacions es redueixen, accepten o fins i tot arriben a oferir-se per treballar d'aquesta manera”, explica Víctor García de Gomar, director artístic adjunt del Palau de la Música Catalana.

Compartir riscos

Les opcions d'aquestes noves fórmules poden ser molt variades. Hi ha casos en què el promotor aporta la sala i la infraestructura tècnica i el músic percep com a benefici un percentatge, prèviament pactat, dels ingressos de taquilla. En altres casos s'assegura un caixet mínim, que es complementa amb un percentatge de la recaptació. O simplement, l'artista assumeix tot el risc i es converteix

en el promotor del seu propi concert.

Una de les primeres institucions musicals catalanes a adaptar-se als nous temps ha estat l'Auditori de Barcelona, que –OBC al marge– actualment combina el sistema tradicional de pagament d'artistes amb els nous models gairebé a parts iguals. “Es busquen noves fórmules de coproducció. És a dir, no es paga un caixet, però es deixa la sala i es cobreixen les despeses tècniques, a canvi d'un percentatge. També es pot pagar un caixet bàsic, i la resta surt de la taquilla; o bé anar a percentatges directament. Les fórmules són variades; el que està clar, però, és que s'està entrant en un model molt casuístic, en el qual cada cas és diferent, però amb la tònica comuna d'anar a minimitzar al màxim la despesa fixa i compartir riscos”, explica Josep Maria Amorós. “I en el cas dels artistes joves s'està facilitant molt el model sala-taquilla. A vegades amb un mínim fix i a vegades no, perquè, com dic, tot és molt casuístic.”

Quelcom semblant passa al Palau de la Música. “El caixet continua sent majoritari en la nostra programació, però també és cert que si bé fins fa dos anys aquesta era

l'única opció, ara hi ha més capacitat de manobra i es fan servir fórmules més obertes", assegura Víctor García de Gomar. "Avui pot passar que gent que ha estat molt vinculada a la casa i vol continuar venint-hi, proposa buscar un tipus d'acord que sigui beneficiós per a totes les parts: cedir la sala a canvi d'un tant per cent de taquilla, compartir els riscos de l'operació, cobrar un lloguer... Hi ha moltes fórmules molt flexibles que s'apliquen en funció de l'artista, de la seva capacitat de convocatòria, d'allò que el Palau posa."

Com a agència promotora, la incidència del nou model en el cas d'Ibercamera és menor. "Aquesta fórmula és difícil d'aplicar en el cas de les orquestres, que són institucions que no volen anar a risc i amb les quals els guanys serien difícils de repartir. En canvi, intentem optimitzar al màxim les despeses", afirma Víctor Medem, que recorda que Ibercamera "ja fa uns anys que va detectar que el model anterior no era sostenible a llarg termini i, per això, a més de treballar sobre un model de repertori –és a dir, invitar el públic a viure una experiència musical a càrrec dels millors intèrprets possibles– procurem buscar la màxima viabilitat obviant els intermediaris. Si parles directament amb un director podràs fer-li entendre millor el teu projecte i si en un moment donat els recursos són menors, podràs aconseguir-ne una rebaixa, cosa que ha estat passant els darrers anys".

No tothom, però, està d'acord amb la nova fórmula del risc compartit. Tot i que alguns ho veuen com un fet imparable i progressiu, d'altres es resisteixen a dur-lo a la pràctica. Un d'ells és Joan Mas, que afirma amb contundència que "mentre jo pugui, continuaré fent el que crec que ha de ser la feina del promotor, que és omplir la sala, i deixaré que el músic faci també la seva feina, que és fer un bon concert. Pagarà més o menys, però crec que no es pot passar el risc de la producció al músic. Si no puc pagar caixets és perquè no omplo, i si no omplo, millor no fer-ho".

L'Associació Joan Manén tampoc no és partidària d'aquest sistema. "Mai no hem volgut fer servir la crisi com a excusa per no pagar la gent. Intentem pagar uns caixets dignes, atesa la situació que es viu, i no compartim, més aviat estem en contra dels concerts a taquilla. Creiem que aquesta responsabilitat l'ha de suportar l'organitzador. El que no pot ser és que el músic, a més d'haver d'estudiar i preparar un programa, hagi

de jugar-se-la per fer venir amics i públic i així poder cobrar un caixet", assenyala amb convicció Daniel Blanch.

Camins de futur

Ara bé, els que veuen avantatges en aquest nou model, creuen que la fórmula del risc compartit no té per què implicar una pèrdua d'ingressos per a l'artista. "Si el concert és exitós, els músics poden guanyar més que amb caixet", afirmen els promotors que opten per aquesta via, que de cara a ells pot representar "tant un abaratiment de costos com un increment de l'oferta, ja que permet oferir uns concerts o uns certs noms que d'una altra manera no es tindrien", afirma García de Gomar.

Les fórmules mixtes com són la del "risc compartit" fan que les sales de concerts tendeixin a sobreviure amb programacions comercials, sense deixar espai als gèneres minoritaris.

Josep Maria Amorós valora que les noves fórmules poden representar un estalvi dels costos fixos de fins i tot un 30% o un 40%. "Naturalment –admet– també pot passar que la proposta no tingui una resposta adequada. Nosaltres vam cancel·lar dos o tres concerts la temporada passada perquè s'havia venut menys del 50% de les entrades, que és el mínim que considerem adequat. Però això ha passat només dues o tres vegades, i en un dels casos no ha estat suspès, sinó que s'ha traslladat a la temporada actual."

García de Gomar també creu que això treu pressió als equipaments, perquè "el mateix artista, que abans esperava que tu li tinguessis la sala plena, s'involucra fins al final. Hi ha artistes que no et donen ni una entrevista telefònica, però quan vénen a risc es

posen les piles i fan el que vulguis", apunta el responsable artístic del Palau, que de passada introdueix una altra variable en l'anàlisi de la nova situació. "Està clar que aquestes fórmules mixtes amb les quals tothom funciona avui fan que les sales de concerts tendeixin a sobreviure amb programacions més comercials. I aquí hi ha el gran però: ¿on són els gèneres minoritaris, de l'estil de la música antiga o el jazz d'avantguarda? On hi ha el risc? Perquè és evident que davant d'aquest nou model, els que pateixen més són els gèneres minoritaris, aquells artistes que no són mainstream..."

I a tot això, ¿què passarà el dia que l'economia repunti i la situació de crisi econòmica s'esfumi entre les pàgines de la història? El responsable de l'Auditori barceloní està convençut que aquesta nova fórmula marca un camí inequívoc de futur. "Aquesta temporada 2013-14 serà la prova de tot això, perquè serà quan aquests nous models s'implementaran de manera molt més intensa. Amb tot, jo no crec que el model canviï. Està molt clar que hem d'anar a models molt flexibles, perquè si ens quedem amb models rígids i encotillats no ens en sortirem."

García de Gomar també creu que la continuïtat de les noves fórmules és inevitable. "Ara, es tracta de lluitar-ho tot molt i veure què es el que convé més en cada concert. Fer servir recursos públics a fons perdut per a una activitat concreta ja no és viable. I si els equipaments tornessin a tenir més recursos, el recursos anirien a enfortir els cossos estables i a millorar els equipaments. No crec que els diners públics tornin a fer-se servir perquè uns senyors de Berlín o Viena vinguin aquí a tocar dues hores", opina.

Tot i així, Víctor Medem creu que l'ideal fóra trobar "un acord entre tothom, perquè si tu tens un artista amb el qual vas a taquilla i després, aquest mateix artista, en una altra ciutat, li estan pagant un caixet alt, això és poc viable". ♦

Entrevista a Albert Bardolet (ICEC)

“LA DEPENDÈNCIA ABSOLUTA DEL DINER PÚBLIC NO ÉS BONA PER A LA CULTURA”

per Mercedes Conde Pons

Amb quants diners compta actualment l'ICEC per invertir en ajuts a empreses culturals? Quina davallada suposa respecte d'anys anteriors?

Estem parlant d'una partida molt important. Però la funció de l'ICEC no ha de ser només donar subvencions. L'ICEC ha d'ofereix una sèrie de serveis que no només passen pel fet de donar subvencions, sinó també pel d'acompanyar les empreses a buscar recursos europeus, en termes de formació, amb jornades, cursos, taules de debat, consultories. D'altra banda, la partida de subvencions ha tingut una retallada important, de prop del 40%. En el cas de l'Àrea de Música, aquesta ha passat d'un pressupost d'uns 6,6 milions d'euros a 4 milions d'euros (capítol 4, de subvenció directa). Vinculat a això, però, el que estem prioritzant actualment són els ajuts combinats, reintegrables, que són els que combinen donació de diners a fons perdut (capítol 4) amb eina creditícia (capítol 8). Això ho estem activant molt pel que fa a orquestres, per exemple, perquè pensem que és una manera més eficaç d'ajudar les empreses en aquests moments, ja que és una subvenció en la qual si s'aconsegueix el 100% de l'objectiu, s'ha de tornar la subvenció. En canvi, si no s'assoleix l'objectiu, l'ICEC dona una part a fons perdut i una altra que s'ha de tornar (entre un 60% o 70%).

Quins són els criteris a l'hora d'escollir a qui se li atorga una subvenció?

Tota la política cultural té unes bases que expliquen els requisits que cal complir, el que es valora o no, el que entra dins la subvenció o no, i a partir d'aquí és des d'on s'orienten les polítiques. Per exemple, en el cas de les orquestres, nosaltres tenim unes bases per a les formacions estables de Catalunya que diuen el que s'exigeix a les orquestres que la

solliciten. Per exemple que facin un mínim de 10 concerts l'any, que tinguin una antiguitat com a formació estable com a mínim de 2 anys; aquestes bases puntuen amb un sistema molt objectiu el nombre de concerts, el nombre de músics que hi han treballat, si hi han tingut participació educativa, si han tocat fora de Catalunya... i a banda, una comissió específica valora aspectes més artístics com la qualitat artística de la formació, l'impacte en el territori, etc.

Quins són els principals camps d'interès de l'Àrea de Música de l'ICEC?

El que nosaltres volem fer i fem en l'Àrea de Música es pot veure reflectit en les bases d'ajuts als sectors. Nosaltres tenim una línia

El gran repte és que el concert sigui un fet socialment més acceptat i aconseguir quotes de públic com les de països com Alemanya o Anglaterra.

d'ajuts destinada a la música en viu (en directe), que inclou festivals petits i grans, estratègics i no estratègics, aquells en què es promou la música catalana i els músics catalans, complint un mínim de contractació artística catalana. Una altra cosa que hem detectat, i que hem de pal·liar, és que la programació –dels equipaments municipals, no pas dels festivals– s'ha “amateuritzat” una mica, perquè no es paguen caixets tan alts, es va més a taquilla i, per tant, les companyies de teatre i orquestres professionals tenen menys feina perquè ja hi ha uns altres circuits –que també hi han de ser– semiprofessionals o amateurs, però que és important que no arribin a substituir el professional.

Pel que fa a les discogràfiques, per les quals fan una aposta especialment intensa en el seu programa, ¿tenen en compte el futur del disc en format físic?

Nosaltres ja no parlem tant de discos com de fonogrames. Antigament sí que s'havia ajudat producte per producte, ara ajudem el que en diem el conjunt de la producció d'una empresa discogràfica, amb independència del format, sigui físic o digital. Jo el sector discogràfic me'l crec i personalment tinc interès que persisteixi, perquè no m'interessa que vinguin les multinacionals i se'ns mengin.

Creu que ha pogut existir un desequilibri en la distribució dels ajuts al llarg dels anys? Quant a infraestructures s'ha fet molt bona feina i s'han creat molts nous equipaments, però el problema actual és que ara els auditoris estan buits. Sobren auditoris?

Si no hi fossin, aquests auditoris, segur que estarien buits. No sobren auditoris perquè un auditori ben gestionat és, sense cap dubte, una font de captació de públic. Aquest és un gran debat; què és primer, l'auditori o el públic? Aquest any, per exemple, s'ha inaugurat l'Auditori de Torroella de Montgrí, un exemple d'equipament necessari per a un dels millors festivals d'estiu que hi ha a Catalunya i que tant de bo –ara ja és més feina de l'Ajuntament i el seu entorn– es pugui rendibilitzar durant tot l'any. Al revés també succeeix; s'han fet auditoris sense haver-hi activitat musical a la zona ni orquestra, i gràcies a l'equipament s'han fet cicles de concerts, s'ha creat una orquestra, una escola de música, etc. Hem de tenir en compte que vivim un moment molt peculiar del país per por de l'asfíxia del diner públic i la situació que vivim a nivell pressupostari i cal donar el caire d'excepcionalitat que es mereix el moment actual.

¿Vol dir que el problema del públic té a veure només amb el tema de la crisi econòmica?

El tema de l'IVA cultural ha fet molt de mal, i no vull parlar de l'IVA com si fos una excusa, però si es pensa bé, un 21% més d'increment frena molt, el públic i el productor, que se la juga molt més. La política estatal ho ha facilitat poc, i tot i així podem dir que els festivals d'estiu en general han anat tots molt bé. És cert que les temporades durant l'any pateixen més, però hem de tenir en compte que estem vivint moments molt excepcionals.

Creu que ens acostem al final de la crisi?

Jo sé el que diu el conseller d'Economia i és el mateix que sap tothom; però tot i que el pressupost del capítol 4 de l'Àrea de Música de l'ICEC ha baixat un 40% els darrers anys, també sé que d'aquí ja no baixarà més. Nosaltres no vam saber el nostre pressupost fins al setembre passat. El que ens tranquil·litza de cara al 2014 i el 2015 és que no hi haurà gaires fluctuacions pressupostàries i que, per tant, podrem saber millor què podem fer. El 2013 ha estat un any molt complicat i el sector ha aguantat molt bé, i això s'ha de dir en veu alta, perquè sempre s'ha dit que la cultura és un sector molt queixós, però ha aguantat estoicament la retallada i la magnitud de la tragèdia.

¿Pot ser que haguéssim viscut per sobre de les nostres possibilitats?

Probablement hi havia coses sobredimensionades. Per tant, som davant d'una oportunitat de revisar la manera de fer les coses per ser més eficients. La dependència absoluta del diner públic no és bona per a la cultura.

Creu que el model ideal de funcionament de l'àmbit cultural és combinar subvenció pública amb recursos privats? ¿Sense llei de mecenatge no hi ha res a fer?

És important que el mecenatge no vagi en detriment de la política pública, perquè llavors l'únic que canvia és el prescriptor. En cap cas l'aprovació de la llei de mecenatge hauria de preveure l'eliminació dels departaments de Cultura. Si ho deixem tot en mans de les lleis del mercat, és possible que mai més no veiem un concert de música contemporània. I això que el govern actual ja té un deute amb la música contemporània.

És evident que existeix un desequilibri entre el nivell musical de la generació jove actual i les possibilitats d'obrir-se camí professional a Catalunya. És difícil veure programats per les institucions públiques

catalanes els instrumentistes catalans, i això fa que sorgeixen iniciatives privades que els programen, amb caixets molt baixos o, fins i tot, sense caixet fix, a taquilla. Què en pensa, d'aquest fet?

En primer lloc, les subvencions només s'atorguen a aquells grups que tenen concerts programats amb despesa artística i compleixen els requisits legals de facturació. No subvencionem concerts gratuïts, però és cert que tampoc no hi ha un preu establert per cap sindicat. Jo crec que cal valorar com una bona notícia que hi hagi bons músics en tots els àmbits i el repte ara és què fer amb ells. També és cert que els músics de la generació actual estan molt ben preparats i molt acostumats a moure's pel món d'una manera molt fàcil, cosa que no passava, per exemple, en la meua generació; una situació, d'altra banda, que jo considero normal i enriquidora en la professió musical. Dit això, nosaltres voldríem que aquests músics que han estudiat a Catalunya i que, per tant, s'han beneficiat de les aportacions públiques a conservatoris i orquestres juvenils, retornessin d'algun manera el que s'ha invertit en ells al seu país. Què és necessari perquè això sigui així? Consolidar les formacions que tenim i les que han anat sortint gràcies a aquestes noves generacions de músics i, per fer això, cal més diner públic, sens dubte, i ho remarco, i el gran repte és que cal més públic. El cas és que hi ha molt de públic potencial, alumnes de conservatoris i escoles de música, pares d'alumnes... i en canvi fas un concert de música barroca i només hi van 100 persones. El gran repte és que el concert sigui un fet socialment més acceptat i aconseguir quotes de públic com les de països com Alemanya o Anglaterra.

Per què no tenim públic?

Aquesta és la gran pregunta. I és curiós, perquè a Madrid conviuen bastant bé fins a cinc temporades simfòniques i, en canvi, a Catalunya amb prou feines conviuen dues temporades simfòniques; certament, és una assignatura pendent. Des del Govern hem d'activar polítiques de captació de públic: atreure el públic potencial, relacionar millor escoles i cicles de concerts. Un exemple és el Cantània, que cada any porta milers de persones a L'Auditori. Aquest potencial l'hau-



Albert Bardolet

ríem de saber potenciar millor. Perquè més públic vol dir més consolidació dels músics catalans i dels concerts.

¿Hauria d'existir un sindicat de músics?

És una qüestió que ens hem plantejat sovint. ¿Com és que hi ha un Col·legi d'Arquitectes, d'Advocats, de Metges... i no hi ha un Col·legi de Músics? Ja hi ha associacions que existeixen per defensar els drets dels músics, però potser no es fan prou visibles. La majoria dels músics es juguen la feina cada dia, no és habitual que els músics tinguin una estructura professional estable. A part de les orquestres públiques, l'Orquestra Simfònica del Vallès i alguna altra, els músics de les orquestres no tenen contractes laborals estables, treballen per produccions. Aquests músics no poden demanar una hipoteca perquè no tenen full salarial. Si hi ha més públic ens aproximarem més a Anglaterra. A Anglaterra la gran majoria de músics no tenen contractes fixos, però tenen molta feina, per tant ja poden demanar un crèdit, ja tenen Seguretat Social activada, etc. L'altra gran forma de guanyar-se la vida com a músic són els conservatoris, però els conservatoris no estan homologats pel que fa a sou, les escoles públiques i privades fan el que poden... Assignatura pendent? Dignificació de la professió del músic, segur. ♦

* Entrevista completa a www.revistamusical.cat



ROSA SABATER

TRENTA ANYS EN EL RECORD

per Jorge de Persia

Aquest mes de novembre –el dia 27– es compleixen trenta anys del tràgic accident del Jumbo d'Avianca que amb destinació a Bogotà feia escala a Madrid, on durant les maniobres d'aterratge es va estavellar en un turó proper a l'aeroport. Entre els centenars de passatgers, hi havia alguns artistes i intel·lectuals, com Rosa Sabater, Àngel Rama o Rafael Scorza.

Es parla poc de la pianista Rosa Sabater; ha quedat com un nom una mica intemporal, malgrat alguns homenatges que se li han fet, com ara donar el seu nom a una sala de l'Auditori Falla de Granada, on solia fer classes, o a un carrer de Vilassar de Mar, on passava molts estius en una casa del carrer del Carme. Tots els qui la van conèixer en destaquen la simpatia, el caràcter obert, comunicatiu, *"exultant de vegades"*, la devoció per la seva feina, només relegada durant un temps prolongat a causa del casament que la va obligar a renunciar a la música, per bé que després hi va tornar amb força, i fonamentalment la seva mestria en la interpretació.

Es parla habitualment d'una escola catalana del piano, amb una línia que se centra en l'eix Barcelona-París del canvi del segle XIX al XX, i els protagonistes de la qual són

Ricard Viñes, el gran intèrpret de les noves músiques a París, i el seu paísà de Lleida i company d'estudis amb Malats i Ravel, Enric Granados. A Joaquim Malats li van ser especialment dedicades –en virtut dels dots d'intèrpret– algunes de les peces d'*Iberia* d'Isaac Albéniz. Dels cinc noms esmentats, Malats, Albéniz i Granados van morir massa aviat, encara que aquest últim –el 1916– ja havia orientat la seva concepció de la interpretació pianística com a pedagog a Barcelona en el seu deixeble Frank Marshall.

Hi va haver altres pianistes rellevants en aquells primers anys del segle a Barcelona, com ara Carles Gumersind Vidiella i Esteba (Arenys de Mar, 1856-Barcelona, 1915), també format a París, o el més parisenc de tots, Joaquim Nin Castellanos.

No és casual, doncs, que als anys quaranta, malgrat la Guerra Civil, sorgissin als nostres escenaris dues de les grans pianistes catalanes del segle XX, amb gran projecció internacional. Alícia de Larrocha (Barcelona, 1923-2009), poc després entre les més importants del món, i Rosa Sabater (Barcelona, 1929-Madrid, 1983), que en aquells primers temps –fins i tot en més d'una ocasió– van tocar juntes. A més, totes dues es van formar a l'Acadèmia Marshall, hereva de la que va fundar Granados amb el seu nom al començament del segle XX, i guiada per

Frank Marshall. El testimoni de Montsalvatge descriu gràficament els primers passos al piano d'aquella nena de cabells rossos recollits, que duia un vestit vaporós i mostrava un dolç somriure interpretant Mozart.

Línia directa, doncs, per a les claus d'alguns repertoris que sorgeixen de l'àmplia perspectiva de Granados i de les estètiques renovadores d'inici del segle XX impulsades pel mestre Felip Pedrell.

La crítica ha subratllat, especialment en paraules tan autoritzades com les de Xavier Montsalvatge, la capacitat de Rosa Sabater en la comprensió i interpretació de la música de Domenico Scarlatti,¹ com també de la del P. Antoni Soler, i naturalment de l'obra de Granados o Albéniz, i de Mozart, Schubert o Schumann. I això, aquest acostament, aquest exercici de comprensió de l'agilitat, de la musicalitat napolitana amb tocs espanyolistes de les sonates d'Scarlatti, alimenta a partir de Pedrell la música de la gran trilogia Albéniz, Granados i Falla, i indubtablement afecta també la dels grans germànics indicats.

Per tant, parlem d'una escola de piano que és més que això, és tota una concepció estètica de la música i de la interpretació. Per això, sens dubte, Ricard Viñes veia tan propera la música d'Albéniz i de Debussy

(deutors de Chopin), i de Ravel, el seu amic molt pròxim, per la qual tant va fer. I si tornem a Rosa Sabater, veurem com Montsalvatge destaca, comentant un recital de la pianista, una altra de les seves especialitats, la música de Debussy: Rosa suggereix, “amb pura atmosfera impressionista, amb fluïdesa, amb ironia sofisticada o directa eufonia, el missatge dels Preludis, de Debussy o l’elegància neorococó de Le tombeau de Couperin, de Ravel”. I més endavant afegeix, “subratllant el millor de la seva actuació no vacil·laríem a inclinar-nos vers la part dedicada a Debussy (quatre peces del segon volum de Preludis). Molt pocs pianistes podrien superar la mòrbida dicció que Rosa Sabater aplica a La terrasse des audiences du clair de lune o sabrien imprimir un humor tan fi a General Lavine i tanta fluorescència als Feux d’artifice.”²

En aquesta ocasió (1965) la crítica de Montsalvatge assenyala que feia nou anys que no escoltava Rosa Sabater –segurament, la interrupció per raó del seu casament, de la qual va tornar amb força als grans escenaris. Havien de ser anys en què la gran pianista tenia freqüents presentacions en escenaris internacionals, i poc després (1976) va ser nomenada professora a l’*Staatliche Hochschule für Musik de Freiburg*. Igual que Alicia de Larrocha, Rosa Sabater sentia devoció pel *Concerto Breve* del compositor, crític i amic, i el va interpretar diverses vegades, dirigida per un altre dels protagonistes d’aquells anys brillants de la vida musical, Antoni Ros Marbà.

Un altre admirador admirat va ser Frederic Mompou. Rosa Sabater feia versions de referència de les seves *Cançons i Danses* i de la *Música callada*, i va deixar alguns enregistraments (1966 i 1967) d’una part de la primera sèrie, moment en què va fer també una versió magistral de la *Iberia* d’Albéniz per a Columbia.

Estava molt vinculada a la música catalana (en la seva generació hi havia figures de la categoria de Victòria dels Àngels o de Conxita Badia), o Montserrat Caballé, amb la qual va enregistrar el 1981 per a la Unesco un disc dedicat al lied català.

No conec enregistraments de música de Granados, encara que potser els arxius sonors de Radio Nacional –o l’encara desconegut arxiu familiar– guarden aquests testimonis invalorables de les interpretacions de Rosa Sabater, fidel a la música del llunyà inspirador de la seva formació. En aquest sentit, a les formidables crítiques rebudes

en els recitals, que els va loraven com a magistrals, podem sumar el seu protagonisme a donar a conèixer obra nova, com va ser la presentació amb el violinista Xavier Turull al barceloní Camarote Granados l’abril de 1972 de tres obres breus, inèdites, del mestre. Resulta d’un interès especial una, dedicada al violinista Jacques Thibaud, que va compartir nombrosos concerts amb el malaguanyat compositor català, i el manuscrit de la qual conservaven els seus hereus. El violinista Xavier Turull era llavors un dels animadors d’un cercle d’amics del qual formaven part Mompou, Montsalvatge i Manuel Valls, entre els músics.

Rosa Sabater va pertànyer a una generació i a una època il·lustre de la música catalana i espanyola; n’hi ha prou de veure els noms dels qui compartien càtedra en els Cursos de Santiago de Compostella o en els del Festival de Granada per tenir idea de la seva riquesa. A Santiago el 1971 una crònica assenyala la coincidència d’Alicia de Larrocha i de Rosa Sabater, al costat de Conxita Badia, Frederic Mompou, Enric Ribó, o Marçal Cervera, entre d’altres. Precisament amb el violoncel·lista Cervera, i el violinista Gonçal Comellas, Rosa Sabater va crear un trio el camí del qual va interrompre –tot just immediatament després de ser presentat– el seu traspass.

Rosa va néixer en bressol de músics; la mare, Margarida Parera, era una prestigiosa mestra de cant i el pare, Josep Sabater, va estar molt vinculat al Teatre del Liceu, director de l’orquestra durant molts anys des del 1913; posteriorment va coordinar les activitats escèniques del mític Club de Futbol Júpiter, que va permetre ni més ni menys que la presentació de l’òpera *Merlín* d’Albéniz el 1950 al Teatre Tívoli de Barcelona.

La mort tràgica i primerenca en la culminació de la seva carrera l’agermana amb els admirats Albéniz, Granados i Malats. I si fou dramàtic el que es va viure a la cabina d’aquell Boeing als minuts finals, no ho és



Rosa Sabater al Palau de la Música Catalana. A la seva cadira de crític, Xavier Montsalvatge l’observa

menys el relat amb què Xavier Montsalvatge culmina el record de la seva estimada amiga al seu llibre de *Memòries*: “El matí del 27 d’octubre [de fet, novembre] vaig haver de desplaçar-me a Madrid per al lliurament del Premi Reina Sofia, obtingut aquell any per Joan Guinjoan, al Palau de la Zarzuela. Quan ja volàvem sobre Barajas vaig veure que les hostesses i alguns passatgers miraven per les finestretes. En mirar jo, a terra vaig veure una cosa esgarrifosa. Les restes, les despulles ennegrides, retorçades i gairebé irreconeixibles d’un jumbo, testimoni colpidor de la catàstrofe aèria.” Ja a Madrid, els seus amics li van donar la terrible notícia, Rosa Sabater viatjava en aquell aparell... ♦

Notes

1. “... s’ha caracteritzat per una agilitat perceptiva i de pulsació que li ha permès oferir unes versions de les Sonates, d’*Scarlatti*, que pot considerar-se el més pròxim al perfecte.”
2. «*La Vanguardia*», 16.2.1965.

100 ANYS DE L'ASSOCIACIÓ MÚSICA DA CAMERA (VI)

LA MADURESA MUSICAL D'UN PAÍS

per Xavier Chavarria

Sense cap mena de dubte, Música da Camera va obrir aquest país al món musical internacional. Intèrprets, compositors i formacions de gran prestigi a Europa van venir a Barcelona convidats per aquesta entitat, i ens descobriren repertoris, maneres de tocar i d'entendre la música poc habituals a casa nostra. Da Camera no va ser pionera en aquesta ambició d'internacionalitzar la ciutat i de convertir-la en una etapa més en les gires dels creadors i dels virtuoses del moment, però sens dubte ho va consolidar i ho va portar més enllà que cap altra institució o entitat de l'època. Bona prova d'això és el ressò que, a partir dels anys vint, comencen a tenir els concerts de Música da Camera a la premsa, especialment quan hi havia estrenes i primeres audicions, o quan compositors consagrats visitaven la ciutat per tocar i dirigir les seves pròpies obres. Les cròniques són un retrat fascinant del clima entusiasta i receptiu que vivia l'àfició melòmana barcelonina, que ja havia sentit comentar sobre aquells temibles compositors "revolucionaris i futuristes" que dominaven Europa, però que els rebia amb curiositat i fascinació.

La quantitat considerable de primeres audicions i d'estrenes absolutes que va propiciar l'Associació Música da Camera en els seus concerts ens donen una idea de la formidable receptivitat del públic (musical o no) de principi del segle XX, i de la capacitat d'absorció de la modernitat cultural que tenia la ciutat de Barcelona, probablement superior a l'actual. Repassant els repertoris dels tres-cents cinquanta concerts que va organitzar l'entitat, constatem un món musical obert de bat a bat a l'avantguarda, que vibrava amb la novetat, la vivia intensament i hi polemitzava amb vehemència. La premsa en va plena, ho valora positivament i en parla (encara que sigui malament!), símpto-

ma evident d'aquesta amplitud d'horitzons, d'aquesta inquietud artística i musical que vivia la ciutat de Barcelona i a la qual Da Camera va contribuir decisivament: sempre va donar rellevància i solemnitat a la música i als autors coetanis, els dedicava sessions monogràfiques i festivals, mai no camuflava les obres actuals enmig de repertoris populars per fer el concert més digerible, i els programes més audaçs i trencadors eren considerats la cirereta de la temporada: a aquell públic no li calia "peixet" per mobilitzar-se, perquè tot i no saber ben bé què anava a escoltar, omplia el Palau de gom a gom. Una situació que ara, en ple segle XXI, resulta impensable.

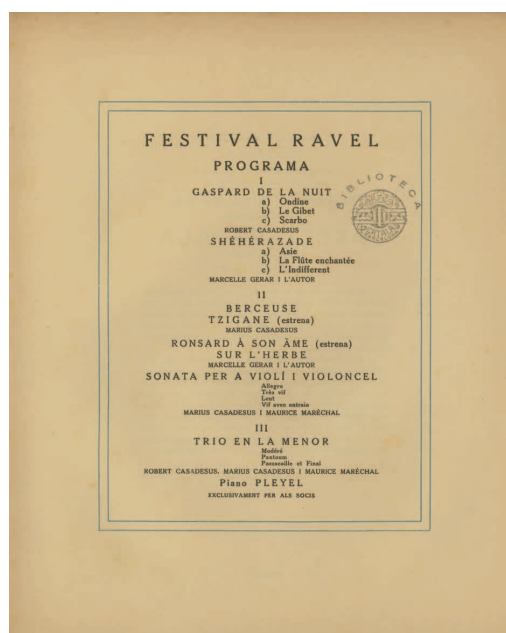
Segons els comentaris i les indicacions que figuren als programes de mà que editava l'entitat, es comptabilitzen més d'un centenar de primeres audicions, i una trentena d'estrenes absolutes (la majoria d'autors catalans) en els concerts organitzats per Da Camera, però sospitem que aquests números podrien ser encara més grans. Entre les obres que mai abans no s'havien escoltat a la Península i que Da Camera va programar, en trobem de totes les èpoques, però hi predominen peces d'autors contemporanis propiciades per la presència al concert del mateix compositor.

Compositors il·lustres visiten Barcelona

Durant els anys vint del segle passat l'Associació Música da Camera va portar a Barcelona els compositors més importants del moment, que venien a presentar les seves obres en concerts multitudinaris al Palau de la Música. Els dos primers compositors internacionals que van actuar per a Da Camera no venien en qualitat d'autors consagrats, sinó de virtuoses de l'instrument, però aprofitaren l'avinentsa per presentar obres

pròpies. George Enescu va fer dos recitals de violí el febrer de 1922, i Serguei Prokófiev encara era un desconegut quan va tocar el piano al Palau en els concerts del 17 i 19 de febrer de 1923. Prokófiev va tornar al Palau el maig de 1928 per tocar el seu *Concert per a piano núm. 3* acompanyat per l'Orquestra Pau Casals. El primer compositor prestigiós a l'època a qui Da Camera va dedicar un festival monogràfic va ser Maurice Ravel, que aleshores tenia 49 anys. Va ser present i va participar tocant el piano en el concert celebrat el 18 de maig de 1924: s'hi van fer dues primeres audicions, la *Tzigane* per a violí i piano, i la cançó *Ronsard a son âme*. També s'hi van interpretar *Gaspard de la Nuit*, el *Trio*, la *Sonata per a violí i Schéhérazade*. L'endemà, l'Orfeó Català va oferir un concert d'homenatge a l'autor francès, amb peces corals seves, de Debussy i d'autors catalans, i cançons populars.

La temporada següent va tenir dos convidats il·lustres: Manuel de Falla i Arnold Schönberg. El Festival Falla es va fer al Palau el 7 de febrer de 1925 i va ser un esdeveniment amb molt ressò. Hi van sonar per primera vegada al país *El amor brujo* i *El retablo de Maese Pedro*; dos dies després es va fer l'estrena absoluta de *Psiquis*, tot dirigit per l'autor. El mestre gadità va quedar tan entusiasmat per l'acollida i el tracte rebut, que es va comprometre a compondre una obra nova per ser estrenada la temporada següent en un altre concert de l'entitat; i el 5 de novembre de 1926 es va fer la primícia mundial del *Concerto para clave y cinco instrumentos*, amb Wanda Landowska com a solista, i l'autor a la direcció. Música da Camera va tornar a dedicar una sessió monogràfica a Manuel de Falla el 13 d'octubre de 1932: el compositor andalús va fer de solista de piano en *Noches en los jardines de España* i va dirigir la primera audició de *La vida breve*, amb la participació de Concepció Callao i de l'Orfeó Gracienc. L'altra gran



Programa de l'Associació de Música "Da Camera" del 18 de maig de 1924, amb les primeres audicions de *Tzigane* per a violí i piano i la cançó *Ronsard a son âme* de Maurice Ravel

Col·lecció de programes del Palau de la Música. Centre de Documentació de l'Orfeó Català

fit a d'aquella temporada va ser el Festival Schönberg, celebrat el 29 d'abril de 1925 al Palau. L'autor austríac va presentar a Barcelona *Pierrot Lunaire*, obra emblemàtica de l'Expressionisme, i també hi van sonar per primera vegada la *Simfonia de cambra*, op. 9 i un seguit de cançons per a veu i piano. Robert Gerhard i Alban Berg van ser els comentaristes d'aquella vetllada memorable, que va suscitar molta polèmica entre els associats.

Joaquín Turina era un dels compositors espanyols més reputats, i va ser convidat per Da Camera a protagonitzar dos concerts el mes d'octubre de 1928; al primer, el dia 23, l'Orquestra Pau Casals li estrenava *Ritmos*; i sis dies després s'hi estrenaven les *Evocaciones*, op. 46, interpretades al piano per l'autor. Aquella mateixa temporada van venir Ottorino Respighi (el 15 de febrer de 1929, acompanyant al piano la seva esposa Elsa), i Arthur Honegger, que va dirigir el Festival que l'entitat li dedicà, celebrat el 6 de maig de 1929, en què va sonar per primera vegada a la Península l'oratori *Le roi David*, amb l'Orfeó de Sants i l'Orquestra Pau Casals.

L'avantguarda europea també excita la ciutat

Da Camera es va passar quatre anys fent

gestions per fer venir un dels compositors més famosos del món, el rus Igor Stravinsky, i ho va aconseguir l'any 1933. El 16 de novembre, el Palau de la Música es va vestir de gala per escoltar un seguit de primeres audicions de gran envergadura: el *Concert per a violí en Re major*, el *Capriccio* i la *Simfonia dels salms*, cantada per l'Orfeó Gracienc i dirigida per l'autor. En aquest concert també es van escoltar *L'ocell de foc* i els *Focs artificials*, op. 4. Val a dir que Stravinsky ja havia vingut a Barcelona en tres ocasions (visites àmpliament exposades al número anterior d'aquesta Revista) i que tornà a venir pel cicle de Quaresma de 1936, però per a Da Camera aquest concert va ser un triomf enorme.

A través de la secció Audicions Íntimes, també es van programar sessions dedicades a Ildebrando Pizzetti (23 d'abril de 1934) i Darius Milhaud (16 de febrer de 1932), que va interpretar *La création du monde*, les *Cançons hebraïques* i els *Poemes jueus*. El compositor provençal havia protagonitzat, dos dies abans, un Festival al Palau de la Música, on va dirigir les *Saudades do Brasil*, la *Serenata* i la primera audició de *Le pauvre Matelot* (amb una rebuda més aviat freda). Aquella mateixa temporada, Anton Webern va dirigir dues sessions memorables al Palau de la Música, el 5 i el 7 d'abril de 1932, amb la primera audició de la *Pasacaglia*, op. 41, de

les *Peces per a orquestra* i també de la *Música d'acompanyament per a una escena de cine* d'Arnold Schönberg, que probablement devia estar entre el públic perquè en aquella època vivia a Barcelona.

Richard Strauss també va rebre un homenatge de l'Associació amb motiu del seu setantè aniversari, però per motius de salut no va poder assistir al concert del Palau, que es va celebrar el 14 de novembre de 1934, i va ser dirigit per Eugen Papst al capdavant de l'Orquestra Pau Casals. El 17 d'abril de 1936 es va celebrar un concert extraordinari al Casal del Metge titulat "La música moderna a Viena", amb la presència d'Ernst Krenek, que va presentar cançons i obres cambrístiques seves i d'altres autors, com Berg, Webern i Schönberg; ell mateix va tocar el piano, compartint escenari amb Conxita Badia i amb el Quartet Galimir, i va fer les explicacions prèvies de les obres (suposem que amb la traducció de Robert Gerhard).

Música da Camera també va formar part de la comissió organitzadora del Congrés de la Societat Internacional de Musicologia, i del Festival Internacional per la Música Contemporània que es van celebrar a Barcelona entre el 18 i el 25 d'abril de 1936, i que va convertir la ciutat en la capital europea de la música; el seu secretari, Manuel Clausells (personatge fonamental que mereixeria un

estudi a part), va ser-ne membre vocal del comitè executiu. En el marc d'aquest esdeveniment, el dia 19 d'abril va tenir lloc al Palau de la Música Catalana l'estrena mundial d'una obra emblemàtica del segle XX: el *Concert a la memòria d'un àngel* d'Alban Berg, que va ser dirigit per Hermann Scherchen. L'avantguarda musical europea ja tenia presència i espai a la nostra ciutat, i en bona part va ser gràcies a l'Associació Música da Camera.

Intèrprets i formacions de prestigi

Música da Camera també va portar a Barcelona intèrprets i formacions de cambra de nivell mundial. Entre els pianistes destaquen Arthur Rubinstein (que va ser-ne un dels primers convidats il·lustres, l'any 1916), Édouard Risler, Ricard Viñes, Mieczysław Horszowski (1918), Alfred Cortot (el gran apòstol dels monogràfics), Vianna da Motta, Rudolf Serkin, Harold Bauer, Wilhelm Backhaus, Paul Loyonnet, Alexander Brailowsky, Yves Nat, Robert Casadesu, Arthur de Greef i José Cubiles, que va actuar en l'últim concert de l'Associació, dies abans de l'inici de la Guerra Civil.

Els violinistes van ser especialment estimats pel públic de Da Camera, que va obrir les portes a la nova fornada autòctona (Manén, Costa, Massià, Toldrà, Brossa...) i va acollir recitals memorables dels millors virtuoses del moment: Mathieu Crickboom, Jacques Thibaud, Josef Szigety (1923), Adolf Busch (1924), Jasha Heifetz (*"colós violinista que va deixar blaus als socis de Música da Camera"*, segons una crònica del 1926), Nathan Milstein (1930), Samuel Dushkin (1933), l'enèrgica Minna Krokowsky, la jove Minna Ruth Posselt (1934), i el fenomen del moment, l'austriac Fritz Kreisler, que captivava arreu del món amb una presència i una força extraordinàries, i que Da Camera va portar en tres ocasions: 1927, 1934 i 1936. Tots aquests recitals generaven molta expectació i s'omplien a vessar.

També van desfilar per la Da Camera violoncellistes eminents, seguint la petja que havien deixat els memorables recitals de Pau Casals durant les primeres temporades de l'entitat: Maurice Maréchal, Grigory Piatigorsky, o el jove prodigi Pierre Fournier, que va embadocar el públic barceloní amb el recital ofert el 29 de febrer de 1936. I cal no oblidar la clavecinista polonesa Wanda Landowska, que era una de les figures més destacades de la música antiga del moment:

durant els anys vint va visitar sovint Barcelona, va fer-hi diversos recitals per a Música da Camera i va protagonitzar-hi l'estrena del *Concerto para clave* de Falla l'any 1926.

Da Camera també va convidar algunes orquestres espanyoles, conjunts de música antiga europeus, diverses formacions corals (el febrer de 1935 van actuar al Palau de la Música el Infants Cantaires de Viena, coneguts avui com a Petits Cantors de Viena, que van cantar polifonia renaixentista i l'òpera *Bastian et Bastiane* de Mozart), molts solistes vocals, i fins i tot un conjunt de molt renom que cantava espirituals negres: els Fisk Jubilee Singers. Però el gran estendard del projecte musical de l'Associació eren les formacions de cambra, i en va portar moltes d'excepcionals: el London String Quartet, Quartet Rosé de Viena (un dels més importants d'Europa), Quartet Rebner de Frankfurt –amb Paul Hindemith a la viola–, Quartet Caplet de París, Quartet Léner de Budapest, Quartet Zimmer de Brussel·les, Quartet de Viena, Quartet Genzel de Leipzig, Trio Hongarès, Trio Pasquier de París, i especialment el Trio format per Thibaud, Cortot i Casals, el més important del món en aquells moments, i que va esperonar l'afició dels barcelonins amb actuacions de gran repercussió.

Construint el país, també des de la música

L'Associació Música da Camera va ser la principal instigadora de l'activitat musical durant més de vint anys i és un element fonamental per entendre la renovació i la penetració social de la música a Catalunya. Fou una entitat de caràcter transversal, amb personatges de tots els àmbits de la societat catalana, que pretenia transcendir l'activitat musical i eixamplar-se a l'àmbit cultural i cívic, amb voluntat europeista i cosmopolita, però sense oblidar el patrimoni, els intèrprets i els creadors autòctons. L'Associació va voler influir més enllà de l'àmbit musical, va buscar constantment la complicitat i la confiança de les institucions, i sobretot del gremi musical, tant del país com de l'estranger,

que s'hi van acabar sentint identificats i s'hi van comprometre.

August Pi i Sunyer, president de l'entitat durant tretze anys i fins a la dissolució, en el decurs del sopar commemoratiu del vintè aniversari de l'entitat (celebrat el 1933 a l'Hotel Ritz) va fer un discurs revelador de les intencions i la filosofia de l'entitat, i també de la seva vocació de futur: *"Música da Camera és un instrument civilitzador i organitzador de la vida cultural del país: expandeix la llum de la cultura, que és el patrimoni dels pobles selectes i avançats"*; i desitjava *"... que la seva gestió sortís dels límits de la música i pogués influir en la totalitat de la cultura catalana, continuant aquella obra que l'extingida Mancomunitat havia començat"*. Tal com afirmava en aquells dies «La Veu de Catalunya»: *"Les associacions de música són, a la nostra terra, igual que les biblioteques populars: una afirmació de caràcter i ciutadania."*

Aquest va ser el projecte musical d'una generació prodigiosa, filla del Noucentisme, i que va quedar brutalment escapat per la guerra i pel feixisme; una aventura que va col·locar aquest país més a prop que mai de l'excel·lència musical. Cal reivindicar-la i tenir-la ben present, per treure'n un munt de lliçons i ser-ne dignes hereus. ♦



Programa del 5 de novembre de 1926, en què va tenir lloc l'estrena del *Concerto para clave y cinco instrumentos* de Manuel de Falla a càrrec de Wanda Landowska

LA DECISIÓ DE BRUCKNER

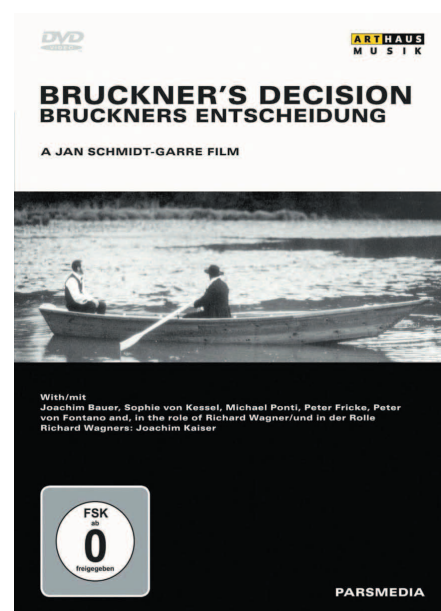
per Narcís Comadira

Fa quatre anys, des de Linz, vaig fer una visita al monestir de Sankt Florian. Una immensa construcció estucada d'ocre i blanc, amb una església de la més fina pastisseria barroca vienesa. Sankt Florian, a diferència de Melk, encimbellada sobre el Danubi, s'aixeca en el pla. Això vol dir que és molt menys espectacular. En canvi, com que els emperadors hi tenien una ala residencial, amb una sala de ball esplèndida, tot el conjunt té una imponent tonalitat àulica. Els interiors monàstics són d'una austeritat freda i de dimensions enormes. Els interiors imperials, plens de marbres de colors i daurats, sorprenen per la seva riquesa. L'església de Sankt Florian, tota blanca i amb les voltes pintades amb frescos, està presidida per un retaule de marbres rosats i beixos. A mà esquerra, una trona de fusta fosca està coronada per un tornaveu ple de fullaraca, núvols i angelets. I a dalt de tot, en una mena d'apoteosi, sant Agustí. No hem d'oblidar que la comunitat del monestir segueix la seva regla. A l'església de Sankt Florian hi ha un orgue important. A la cripta, i a sota mateix d'aquest orgue, dins d'un taüt de bronze, reposen les restes d'Anton Bruckner. No pas per casualitat. A la tomba hi ha una inscripció que diu: *Hic evoluit, hic requievit* (Aquí es va fer, aquí reposa). Tota la vida del compositor va estar lligada d'alguna manera a Sankt Florian i, a la seva mort, va voler ser-hi enterrat, just sota l'orgue que tantes vegades havia tocat i sentit. Així, va dir, els sons meravellosos de l'instrument arribarien fins a la seva tomba.

Anton, el més gran d'onze germans, havia nascut al poblet d'Ansfelden. Quatre cases i uns prats que, a primers de setembre, quan jo hi vaig anar i quan ell va néixer (4.IX.1824), eren verdíssims. Quan va morir el seu pare, va entrar com a nen cantaire a l'abadia de Sankt Florian, prop de casa seva, i allà es va formar com a músic i com a persona. Va treure el títol de mestre d'escola i una plaça de mestre a Kronstorf, prop tam-

bé de Sankt Florian. Així va poder continuar estudiant música: orgue i composició. Després va ser mestre a Sankt Florian mateix i, més tard, organista de l'abadia. Més endavant va ser organista a la catedral de Linz, que no era l'edifici neogòtic que és en l'actualitat. Llavors la catedral era a l'església dels jesuïtes, un edifici barroc una mica anodí, però amb un dels millors orgues d'Àustria. Bruckner, catòlic seriós, va ser un dels promotors de la nova catedral, que es va construir segons l'ideal de les catedrals gòtiques, és a dir, segons la idea que els alemanys de l'època tenien de com havia de ser un edifici gòtic perfecte. Bruckner no el va poder veure acabat ni va poder tocar mai l'orgue de la nova catedral, immensa i freda, que es va consagrar el 1924.

Però, de fet, no era pas de la vida de Bruckner que volia parlar avui en aquest paper, sinó d'una pel·lícula. Una pel·lícula sobre Bruckner. Sobre un episodi de la vida del gran compositor que potser és desconegut o poc remarcats. Jan Schmidt-Garre, que és l'autor d'aquest film preciós que els recomano vivament, es va fixar en allò que, a les biografies, ocupa poc menys d'una ratlla. Quan diuen que Bruckner va passar una temporada al balneari de Bad Kreuzer, fent un tractament especial per a la seva crisi nerviosa. El film es concentra en aquesta estada i amb una bellíssima fotografia en blanc i negre va mostrant llocs i tractaments, banys al riu i dutxes, sessions de massatge i d'impregnació de les aigües, mitjançant uns draps xops amb què s'embolicava el cos. La pel·lícula és una dramatització de la seriosa crisi professional i personal del compositor, resultat, sobretot, d'una indecisió que el torturava i paralitzava. Sobre si quedar-se a Linz com a professor i organista i compositor de diumenges a la tarda o bé marxar a Viena i convertir-se en un compositor professional, en un músic de debò. De fet, Bruckner, de petit, volia ser músic, però la mort prematura del seu pare li va fer escollir ser mestre, per poder ajudar la seva nombrosa família. Sempre havia volgut ser músic, però sempre



es considerava poc preparat. Fins que la crisi va esclatar. I va estar a punt de tornar-se boig. Llavors va a Bad Kreuzer. Allà va superar la crisi i, com és sabut, va decidir d'anar a Viena i enfrontar-se amb la seva realitat. Deixar Linz i la seva rutina de talent de províncies ignorat li costava... Hi ha límits que són molt dolços, però que no deixen de ser límits. La pel·lícula tracta d'això. I està muntada molt hàbilment sobre unes cartes d'un company seu de balneari que també està intentant trobar-se a si mateix. Tot i que la seva decisió és d'una altra índole. Les cartes d'aquest company a la seva promesa Sophia. A través d'aquestes cartes anem sabent coses sobre Bruckner. El film comença amb una classe de Bruckner, ja a Viena, en què diu als seus alumnes que la música ha progressat tant i tant que ja és un organisme acabat. I acaba amb el compositor, compost, febrilment, a la pissarra de l'aula...

La pel·lícula es titula *Bruckners Entscheidung* (La decisió de Bruckner), i va sortir en DVD el 2009. ♦

LA TRIENNAL DEL RUHR

GALVANITZAR LA PERIFÈRIA

per Jordi Alomar

De la mateixa manera que Bernd i Hilla Becher transformaren, a partir de les seves fotografies seriades, l'espai industrial de la conca del Ruhr en paisatge legítim de la modernitat, la Triennial del Ruhr és un festival que ubica aquesta regió –abans inexistent en els circuits culturals anomenats *de prestigi*– a la primera divisió dels grans festivals europeus.

El terme *triennial* aquí no vol dir que s'esdevingui cada tres anys, sinó que cada període de tres anys respon a un sol concepte temàtic comissariat per un sol director artístic. Gerard Mortier, recentment engegat del Teatro Real de la manera més barroera possible, fou qui dissenyà el 2001 i per encàrrec del Landtag del Rin del Nord-Westfàlia un projecte cultural integral en forma de festival que rentés la mala reputació de la regió en el si d'Alemanya i que li donés, al mateix temps, relleu i visibilitat internacionals. La conca del Ruhr, per a aquells lectors que la desconeguin, és una àrea metropolitana formada per una xarxa atapeïda de ciutats mitjanes que tingueren la indústria pesant i l'extracció de carbó com a únic motor econòmic. Un paisatge farcit de fàbriques, coqueries, dipòsits i magatzems colossals que ocupa una superfície de 3.500 quilòmetres quadrats (la mateixa que l'illa de Mallorca) amb una densitat de prop de 1.500 habitants per quilòmetre quadrat, superior a la del Vallès Occidental i que presenta, amb sis milions d'habitants, la regió més poblada d'Europa. El teixit industrial local patí una crisi severa a partir del 1960, tot comportant el desmantellament o abandonament de les artèries industrials, i conduint a una progressiva precarització de les condicions de vida dels seus habitants. La conca i els seus habitants han estat sovint menystinguts: lluny dels processos de modernització fulgurant d'altres ciutats alemanyes i rodejada tanmateix per ciutats que són centres neuràlgics d'activitat cultural –Colònia i Düsseldorf–, l'àrea del Ruhr sem-

blava condemnada a rovellar-se per l'atur i l'emigració neguitosa.

La decisió de convertir els romanents del passat industrial en patrimoni viu i al servei de la producció cultural ha estat el patró rector del canvi de model econòmic regional, que ha impulsat un revifament social i econòmic que té poc a veure amb polítiques culturals que, en nom de la cultura, emmascaren una voluntat d'ennobliment. En el cas del Ruhr es manté la funcionalitat d'artèria productiva, si bé en lloc de producció industrial parlem ara de producció cultural destinada al mateix entorn i a l'exterior, bo i adquirint ressò internacional. Centenars

La Triennial del Ruhr ha estat un factor clau per vertebrar l'acció dels espais de creació de la zona i per assolir, el passat 2010, la capitalitat europea de la cultura.

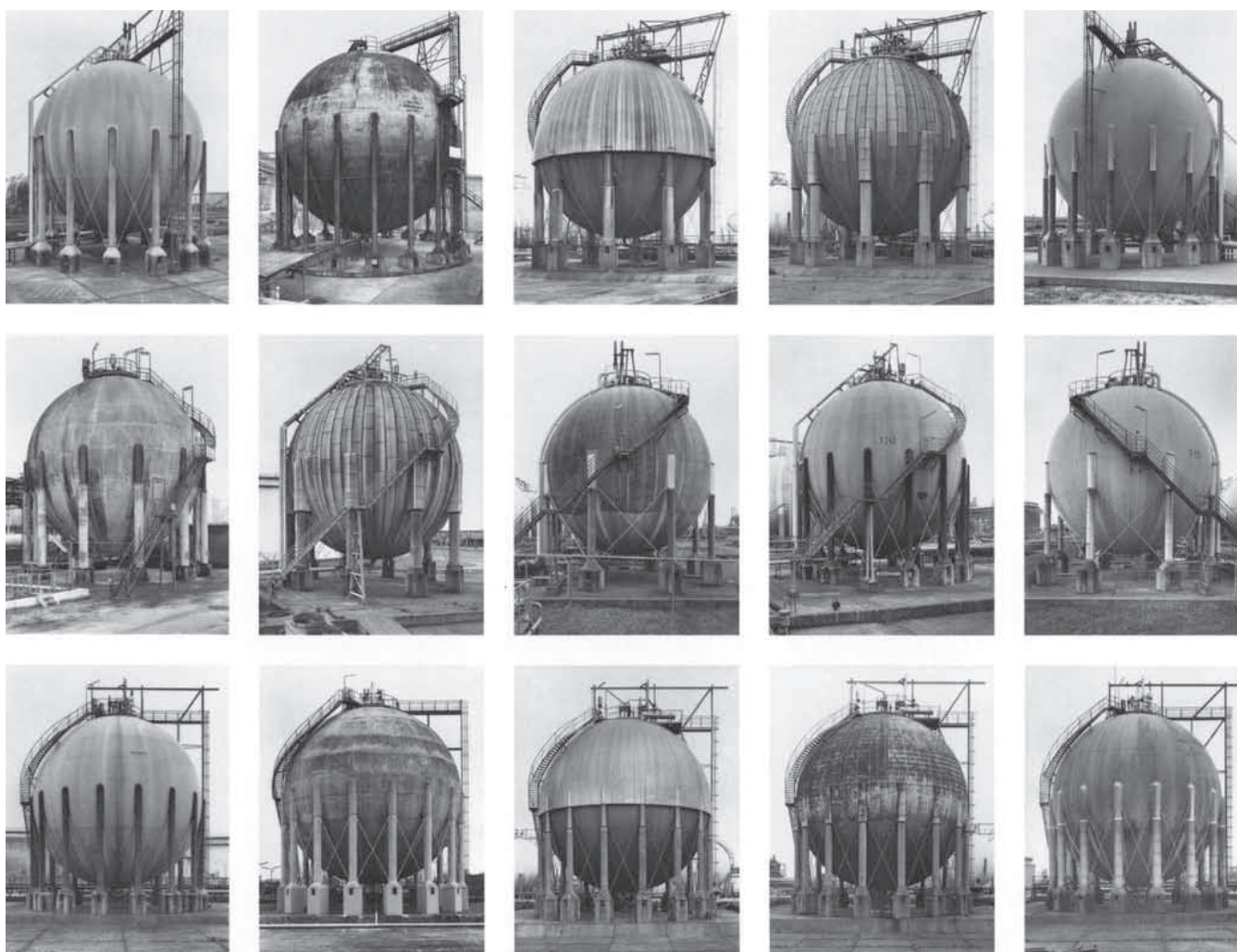
d'antigues fàbriques i hangars s'han transformat en centres de creació que disposen de tots els mitjans necessaris per dur a terme produccions de primer nivell, sense les limitacions de temps, espai o ocupació que centres d'aquest tipus sovint presenten a les grans ciutats.

Podem entendre, doncs, que aquests condicionants foren uns reptes atractius per a les inquietuds de Gerard Mortier: si bé les innovacions que dugué a terme com a director del Festival de Salzburg foren admeses amb cert recel, els marges de maniobra d'un festival consagrat i elitista com aquell eren ínfims comparats amb la carta blanca de llibertat que la conca del Ruhr, un racó marginal pel que fa al *mainstream* cultural, oferia. I és que el condicionant principal –l'ús d'espais arquitectònics industri-

als– era sens dubte l'atractiu més llèpol per a Mortier, obsedit a dur l'escena fora dels seus espais convencionals com a tàctica de renovació de gèneres i públics. Transgressió, doncs, dels espais escènics tradicionals, desdibuixament de fronteres entre gèneres cada cop més híbrids, desdiferenciació d'elements de consum massiu i d'elit juntament amb pressupostos generosos i un compromís de comissariat temàtic molt personal –que podríem dir *d'autor*– són els principis rectors de la proposta més original i agosarada de Mortier, que sabia que disposava d'una parcel·la de llibertat garantida entre Salzburg i la direcció de l'Òpera de París (que assumí el 2004). El Ruhr li garantia l'espai d'experimentació adequat per al seu particular encaix entre democratització cultural (abastar el gruix de població d'una programació d'elit de manera accessible i atenent a la diversitat) i democràcia cultural (vehicular la participació ciutadana en la producció, sovint a partir de programes de veritable enginyeria formativa i de gestió de públics).

Amb el focus centrat a oferir una programació temàtica, transdisciplinària i copada d'estrenes de producció pròpia encarregades a artistes com Bill Viola, Peter Sellars o Peter Brook en un festival de format extensiu (es desenvolupa, amb activitat diària, des de finals d'agost fins a l'octubre a seus repartides per diferents indrets de la regió), la Triennial del Ruhr ha estat un factor clau per vertebrar l'acció dels espais de creació de la zona i per assolir, el passat 2010, la capitalitat europea de la cultura.

Des del primer cicle dirigit per Mortier, la Triennial ha estat dirigida per Jürgen Flimm, Willy Decker i Heiner Goebbels, actual director fins a l'edició del 2014. Tots ells tenen en comú la integració de la dimensió comunicativa com a factor axial en les seves propostes, sense que això impliqui recórrer a la divulgació ni a la banalització en el seu tractament, sinó a la cura amb què s'en-cara cada proposta al públic, desproveïda



Diferents imatges de naus industrials a la conca del Ruhr, on es desenvolupa el festival de música contemporània conegut com a Triennal del Ruhr

de cap mediació. Si Gilles Lipovetsky parla de la simultaneïtat de l'establiment d'una perspectiva històrica –i, per tant, restituïda d'elements o runes de la narrativa, de còdis més o menys convencionals– del nostre temps amb la interpenetració del projecte avantguardista de la modernitat com a trets distintius del postmodernisme, la Triennal del Ruhr pot ser considerada com a festival paradigmàtic de la postmodernitat. La superposició de capes de referència diverses (a partir de la col·laboració entre artistes de diferents àmbits, així com la programació simultània de diferents expressions artístiques: des de la dansa a les instal·lacions, passant per la *performance*, òpera i teatre), juntament amb l'aclapament generat per l'entorn arquitectònic, fa que el focus de tot plegat estigui en l'experiència suscitada a l'espectador: des del reducte de màxima individualitat cada espectador viu una experiència única i distinta.

Art com a experiència, doncs, podríem dir que és el leimotiv del projecte que actualment està dirigint el compositor Heiner Goebbels, completament alineat amb els seus propis preceptes creatius. L'edició de 2013 ha reivindicat l'experiència des de propostes perifèriques, com l'estrena europea de *The Delusion of the Fury* de Harry Partch, producció pròpia que presenta per primera vegada al públic del Vell Continent el món escènic de l'etern *hobo* dissident que pregonava una síntesi entre els sons, la parla i el cos. Els mitjans que el festival ofereix per a la producció d'aquesta utopia permeten ratificar la idea de Goebbels de l'estètica com a interrupció: la mateixa proposta artística ha de ser un intermedi extraordinari del quotidià, per això cap de les actuacions del festival presenta la típica pausa intermèdia. *La noia dels llumins*, òpera de Helmut Lachenmann, fou una altra perspectiva de la perifèria inclosa en aquesta edició: des de la

perifèria sonora, des dels detritus sonants de la pràctica i el llenguatge convencionals. O amb *Stifters Dinge*, teatre musical del mateix Heiner Goebbels que pren com a referent la descripció literària dels marges, fent protagonista tot allò aparentment insignificant i accessori.

De la mateixa manera que aquesta obcecació cap a propostes *marginals* és indissociable de l'existència d'una idea o circuit *central* (no hi pot haver marges sense centre, ni perifèria sense nucli), el funcionament i l'èxit de la Triennal del Ruhr com a galvanitzat d'una perifèria marginal és indissociable dels nuclis que la circumval·len i que la nodreixen de pressupost i públic àvid de paradisos artificials. Cal tenir-ho en compte per entendre el seu èxit i la viabilitat de l'aplicació del seu model en un país com el nostre, on encara hi ha molt per fer per arribar a tenir una perifèria així de sana. ♦



Eckart Runge © Molina Visuals

NOUS ENFOCAMENTS

EN LA MÚSICA CLÀSSICA

Per Pere Andreu Jarrod

Són tres dels fotògrafs més destacats del nostre país que es dediquen a la música clàssica. De generacions diferents i amb el seu estil propi i característic, ens expliquen alguns aspectes de la seva feina, i com veuen (i miren) la música i els músics clàssics. Són els responsables de la imatge visual de solistes i conjunts com l'OBC, la JONC, l'Orfeó Català, el Quartet Casals o Jordi Savall, entre d'altres.

José María Rodríguez (Sevilla, 1967) és el més veterà. Tot i que va néixer a Sevilla, ja de petit va venir a viure a Barcelona. Artísticament se'l coneix com a May/Zircus. La temporada passada va seguir de prop l'OBC, l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Col·labora habitualment amb L'Auditori. També ha treballat amb la

Mahler Chamber Orchestra i ha retratat músics com Alberto García Demestres, Elisabeth Leonskaia o Albert Guinovart, entre d'altres.

Igor Cortadellas (Barcelona, 1976) és fill del flautista Jaume Cortadellas. Oboïsta i cofundador del conjunt Murtra Ensemble, col·labora habitualment amb la Jove Orquestra Nacional de Catalunya (JONC), de la qual ha realitzat reportatges gràfics dels seus *Encontres*. També ha treballat per al Gran Teatre del Liceu, l'Orquestra Nacional d'Espanya i l'Orquestra Camera Musicae. A més, ha dirigit diversos documentals i reportatges sobre música clàssica, alguns dels quals s'han emès per televisió.

Josep Molina (Valls, 1984) és violinista i la seva passió són els quartets de corda. Fins ara n'ha treballat amb catorze, alguns dels

més destacats del panorama internacional. També ha realitzat projectes per a músics com Jordi Savall, René Jacobs, Paul Lewis, Andreas Staier o Bejun Mehta, entre molts d'altres, i diversos cors (Orfeó Català, Lieder Càmera). El seu interès s'adreça actualment cap a la direcció artística i la creació visual en música clàssica.

No només fotògrafs

Cap dels tres es defineix obertament com a fotògraf. En el cas de May/Zircus, es considera *"retratista, perquè faig fotos a persones. A mi, de la fotografia sempre m'ha interessat el factor humà. Poder-me posar a fotografiar persones normals, de carn i ossos, que toquen un instrument, juntes, m'entusiasma."*

Igor Cortadellas, especialment pel seu

treball a través del món del documental, es defineix més com “algú que intenta explicar històries. Sóc una persona molt curiosa, que és músic i que, de mica en mica, vol portar la seva mirada musical a un entorn més plàstic, a través del vídeo i la fotografia. Intento posar els ingredients de la creativitat i la imaginació en camins nous, que ajudin els músics a explicar i reforçar les seves històries”.

El cas de Josep Molina és diferent. Ell va començar com a fotògraf, de la fotografia va passar al vídeo, després a internet i ara es troba explorant noves experiències multimèdia: “És un obrir portes i possibilitats.” Per això fa un parell d'anys va fundar la seva pròpia empresa. “M’he anat desvinculant cada vegada més de la càmera, per convertir-me en un director artístic per a la creació visual en la música clàssica, que és com m’agrada definir-me. És aquí on em sento més còmode, creant conceptes comuns per treballar. Ara la gent ja no em trobarà com a nom, Josep Molina, sinó com a director artístic d’una empresa, Molina Visuals.”

El músic, una relació especial

Els tres fotògrafs tenen en comú que gaudeixen molt amb la seva feina. Per a Cortadellas, “és una sort i un privilegi poder compartir aquests moments dels músics, des d’una altra mirada. Establir ponts entre aquests dos mons (el musical i el visual) és una de les parts que més m’agraden. Intento acompanyar molt el músic perquè es trobi a

gust i destil·lar d’aquesta manera el màxim de veritat possible”. La relació que s’estableix entre el fotògraf i el músic és el que més valora May/Zircus: “És un treball de relació amb la gent i no hi ha falsedat. Tot el que surt és veritat. A més, és una relació desinteressada.” Josep Molina, que ha pogut treballar amb grans noms del panorama internacional, explica que en el seu cas “convius dos o tres dies amb ells, entre la preparació, la producció i el comiat. Són grans figures però molt normals. És molt bonic poder estar amb ells i compartir aquests moments que tenen entre concerts”. Tant ell com Cortadellas són músics i, per tant, “saps què és ser dalt d’un escenari, què representa preparar un concert, les tensions que això comporta, la preparació prèvia”, diu Molina. I afegeix que “es crea un vincle immediat amb el músic, que deixa de veure’t com un fotògraf o una persona externa que porta un instrument estrany, i passes a ser un músic més, que el vols acompanyar a l’hora d’explicar aquesta història que ell està convençut de transmetre a l’audiència”. May/Zircus, tot i no ser músic, reconeix que hi ha molts actors, i sobretot actrius, que no pot retratar: “Tenen un posat del qual no surten. Els músics són una altra història: no són actors, no són models i són més persones.”

Preferències

A l’hora de preguntar on es troben més còmodes, cadascú té les seves preferències. En el cas de May/Zircus, tot i fer reportatges de grans conjunts com l’OBC o la Banda Municipal, quan ha de fer retrats d’estudi “prefereixo més fotografiar una persona sola que dues o cinc. Perquè és un diàleg. En un concert no hi ha un diàleg, hi ha una complicitat. Jo tan sols sóc un observador, ells parlen i jo observo, i escolto”. També aposta clarament pel blanc i negre: “Cada època té

el seu color. El blanc i negre és intemporal. Hi ha fotos fetes als anys quaranta que podrien ser fetes d’ara.” Per a Josep Molina, en canvi, és amb un quartet de corda quan es troba més a gust, segurament per haver-ne format part d’algun. “Em resulta molt fàcil. A part, com a caràcter, un músic de cambra és normalment gent poc complicada, agradable i proactiva. Per a mi, els quartets de corda o els músics de cambra són els emprenedors de la música clàssica. Són conscients que el que tenen entre mans és una petita empresa. És una filosofia de vida”, conclou. Igor Cortadellas és potser més tot terreny: “Em trobo molt còmode en tot el que faig. En els projectes, a vegades puc fer un piano, un quartet o una orquestra. No hi veig gaire diferència, la veritat. El més difícil és no perdre’t i trobar les tres fotos del reportatge. Són allà. Només les has de trobar.”

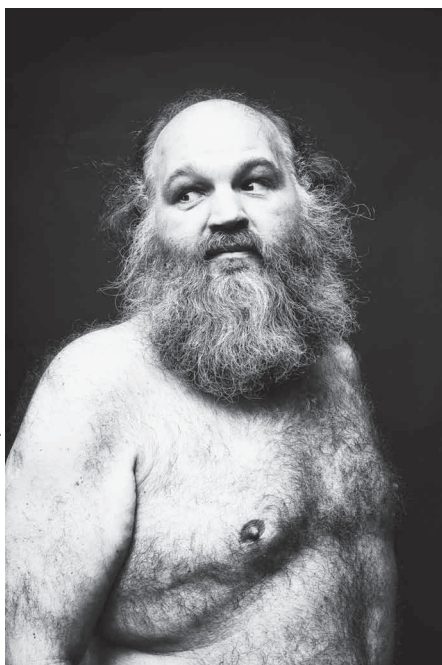
A la recerca de la imatge màgica

Però, què converteix una imatge en única? Per a Molina, “una bona imatge la reconeixes quan és icònica, quan és fàcil de recordar perquè no hi ha gaires elements. I et toca. Ha d’haver-hi un xoc emocional. En una imatge, si no hi ha emoció i simplicitat, no és sublim. Quan ho aconsegueixes, dius: «és ‘la foto’» i no necessites gaire cosa més, l’arregles una mica i ja està.” Cortadellas reconeix que és “la part més emocionant”. I afegeix: “Tries potser aquella imatge en què s’ha pogut aïllar tot el soroll que hi ha en l’ambient. És molt de veritat, com el moment del concert, que és únic, que ja ha passat i que no es podrà repetir mai més”. Per a May/Zircus, en la selecció d’una bona imatge “hi molta intuïció. Perquè una imatge sigui bona ha de tenir ànima, i tenir ànima és ser un mateix. Davant d’uns focus és complicat. En una instantània és més fàcil perquè és un moment espontani”, reconeix. ♦

Anna Gómez (JONC) © Igor Cortadellas



Alberto García Demestres © May/Zircus



el llegendari saxofonista Roscoe Mitchell. Gaudeix d'aquestes atmosferes, d'aquesta disponibilitat oberta a la improvisació. I va parant atenció a tot de grans saxofonistes: el prodigiós saxo tenor d'avantguarda d'Albert Ayler, l'època més *free* de John Coltrane, l'exuberant Eric Dolphy, Archie Shepp... No hi ha tan sols una actitud musical investigadora. També hi trobem un fort compromís negre, en aquests músics, de la mateixa manera que ella adopta un sentir similar respecte de la seva condició femenina. Com que funciona per emocions, quan als 17 anys se'n va a París enmig d'aquest rebombori hormonal pel *free jazz*, a la capital francesa visita una *jam session* i allà al·lucina. La sedueix un quartet de negres que troba meravellósament bojos, absorbidat literalment per l'energia del saxo. “*Quan torno a Barcelona, me'n vaig a comprar-ne un... i fins ara! El saxo és molt orgànic, sona amb l'aire que respire, és una projecció material del teu dedins. Has d'haver esmorzat per tocar-lo. Si et falten forces, ho notes. Estàs cansada i no rutlla. Els instruments de vent són una mena de cordó umbilical. El fet mateix de tenir-lo enganxat a la boca te'l fa sentir molt íntim. És com si cridessis a través seu.*” El so del saxo com a acte vibrant d'amor o de ràbia, un acte càlid de comunió o de queixa, una mena d'esclat de la veu humana encarnada en un instrument que va del xisclat al plor més subtil.

La barcelonina toca el saxo alt i el baríton, afinats en Mi bemoll. “*El primer va ser un saxo alt adquirit a la Rafecas. I poc després no em vaig poder estar de comprar un baríton perquè me n'agradava molt el so vellutat i greu, però és dur: per treure'n un so bonic, l'has de tocar cada dia.*” Hi ha qui es mou en tota la família de saxos, però és complicat, perquè el saxo soprano i el tenor són en Si bemoll. Mireia Tejero s'ha concentrat sobretot en la lleugeresa juganera del saxo alt.

Exploració i llibertat

En escena es mou molt, no sols toca. Ve de lluny. A l'adolescència també havia conreat el teatre. Als 18 anys entra en contacte amb La Fura dels Baus, amb qui fa molt de carrer als primers vuitanta. Enceta una etapa experimental, i amb Marcel·lí Antúnez funda Error Genético el 1982. Graven amb micros, fan servir bobines dobles obertes, un sintetitzador *minimoog* per allargar l'ona segons es vol. També treballen sons reals, com per exemple els generats, tac-tac-tac, per un ratolí (analògic, viu-biològic) girant en aquelles rodets de les gàbies. Tot servia. Es mo-

vien entre l'experiència clàssica de sons reals de la música concreta i la contemporània de l'electroacústica, sempre amb un esperit molt *punkie*, perquè és quan ella escoltava el *hardcore punk* del Black Flag de Greg Ginn o els Dead Kennedys, rere la petja dels Ramones. Tot això es barreja naturalment amb el model autòcton de col·laboradors com Víctor Nubla i Joan Crek, el col·lectiu d'Improvisadors Associats i l'electroacústica de Xavier Maristany. A continuació ja munta l'Orquestra de Tacón (1983-1986). “*Em va venir molt de gust fer una banda de dones. M'agradava fixar-me en senyores potents i experimentals, com la compositora i saxofonista Carla Bley.*” Darrere d'aquestes experiències, passa sis anys a fora: primer a l'Àfrica, l'Índia i el Pakistan (1986-1987), i tot seguit cinc anys més a Nova Zelanda i Austràlia, on toca en bandes locals i fins i tot grava dos CD. Viatja carregada amb el saxo. I en torna amb una filla. Tot això explica moltes de les seves capes, que s'han mantingut constants en un punt de sentiment i reivindicació femenins que trobem alhora en creadores contemporànies de la dansa i el teatre catalans, dones treballadores i amb caràcter com Sol Picó, Txiki Berraondo o Magda Puyo. “*Les dones som grans gestores de la crisi.*” En aquesta línia funda Las Gambas (1992-2001), banda femenina ja més *funk* i amb estètica provocadora, però sobretot amb molt d'humor. Així grava *A veces me pica un pie*.

És evident que es considera més compositora que no pas intèrpret, tot i que part de la composició té lloc en la interpretació. “*Les partitures, les escric com a referència, susceptibles de canvi. Em serveixen com a motius de partida: si he de treballar amb altra gent, fan de guia. Però, excepte en casos com quan l'Orquestra de Barcelona em va encarregar una composició per a cinquanta músics, que l'has de lliurar tancada, habitualment l'escriptura és un pretext per improvisar.*” Sempre s'ha de partir d'alguna cosa. Veure on va a parar és interessant. I, “*a partir de la improvisació entre totes, re-escric la peça.*” L'ofici ordena el que la part més emocional ha llançat sobre el terreny de joc. Entre 1993 i 1999 és saxofonista, compositora i cantant del grup d'avantguarda Alius, banda pionera en el rock progressiu més innovador que rep un munt de premis, grava discos, participa en festivals... Junt amb Carles López, del 2000 al 2003 lidera Disolvente Tejero, una formació interactiva que combina electrònica, acústica i *performance*, amb espectacles com *Una asesina de saxos*, el xou gastronòmic *La xocolata no engreixa* i el CD *Los abuelos bailan*. El 2004 crea Las Reinas i el seu primer espectacle *Las Reinas de la*

calle per al Fòrum de les Cultures, a més de la *performance* cabaret *Saxo te quiero, saxo barato, saxo te mato*. Dels darrers anys destaquen l'espectacle *Metus* (2010), articulat entorn de la por; *Si no fossis tu, seria jo* (2011), una obra en diàleg amb el violí elèctric d'Adele Madau, sense veure's, per tal de reflexionar sobre la incomunicació; l'actual trio experimental SUA, amb Mercè Ros a la bateria i la violinista Madau; més la creació del MIS (Moviment d'Insurrecció Sonora, 2013) com a forma de continuar investigant sobre el so en grup. Això entre creacions nascudes en relació amb la poesia, el cine, la dansa o el teatre.

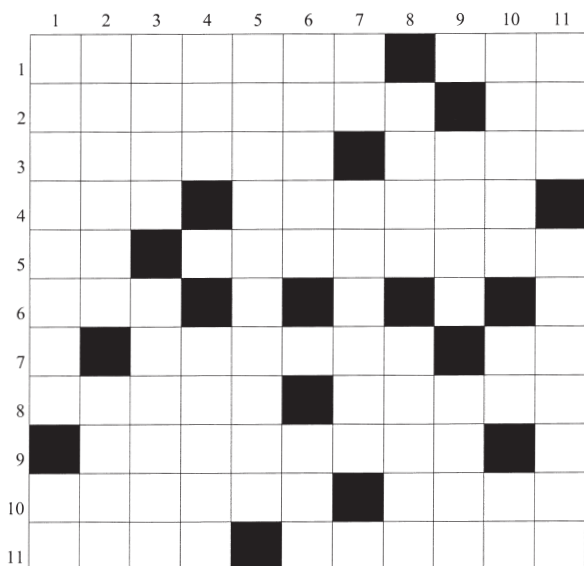
La reina dansa

Antúnez és qui li va dir de conèixer Sol Picó. La va veure per primera vegada en una petita *performance* en una discoteca. I van començar a treballar. Primer en un duet, *Spit Brides* (1994), tot seguit a l'espectacle llarg *Razona la vaca* (1995), en què el seu saxo era una tempesta i Sol Picó la barca sobre les onades, i juntes creen també *Planeta basura* (1997), la potent peça femenina *La dona manca o Barbi-Superstar* (2003), *La lluna peluda* (2005), *La prima de Chita* (2006) i l'energètic *El llac de les mosques* (2009). Hi ha molta comunicació entre elles, molt marge a la improvisació de certs moments, malgrat l'estructura fixada, gràcies a la contínua interacció entre músics i ballarins, atents tots al sentit de l'espectador. De cada composició manté el *tempo* i l'harmonia, però pot variar-ne la durada, la densitat i per on l'enfila la inspiració del moment. Miren l'intèrpret i s'emmirallen entre els músics. Els que la segueixen, habitualment dones com ella, són músics amb experiència, que es coneixen de fa temps, flexibles i obertes al que pugui passar. Treballen de gust. I la música esdevé una forma de coreografia del pensament que sona... i dansa.

Què ho ajunta tot? “*Experimentar més enllà d'una sola disciplina; si treballa amb tecnologia, usar-la en el directe, preservar la nostra part més animal i orgànica, buscar les emocions més pures, tant quan he estat funkíe com quan he estat punkie. Potser sembla contradictori, però m'interessen les emocions més dures, la nostra part més fosca i, allhora, també riure, divertir-nos, la festa.*” Barreja el registre incisiu de Marcel·lí Antúnez amb el més faller de Carles Santos. Li agrada com sona una vida que sap contaminada. “*No sé si és bo o dolent, però només sé compondre d'aquesta manera.*” A cor obert i per capes. ♦

MÚSICA ENCREUADA

per Eduard V. Patsi



Horitzontals

- Joan Albert, compositor català contemporani. Tonalitat còsmica.
- Ho captaries musicalment. Cent un romans.
- Crit de guerra de Celia Cruz. Ho diu la cançó: si tu te'n vas, això dos cops i nas.
- Una part de l'ocarina. Edgar, compositor nascut a París autor de *la Inonisation*.
- La doble consonant més sonora. Incondicionals admiradors d'un grup de rock o d'una cantant d'òpera.
- Dos antics. Corelli, Cimarosa o Casals. Ravel, Rimski-Kórsakov o Ruera. Mi major. Una batuta.
- Serpentó. Ajustes el to perfectament. 440 Hz del revés.
- Amb aquestes lletres escriuriem "dolia" i també "La i Do". I amb aquestes, escriuriem "súper".
- Joan, compositor català contemporani. Nicanor (Zabaleta, és clar).
- Alemany, dit per un italià. Així comencen tots els rastafaris.
- Mineral que, del revés, és un habitant de Lapònia. Johannes, compositor nascut a Hamburg autor d'*Un rèquiem alemany*.

Verticals

- Inici musical amb algunes notes al compàs anterior. El de *La Santa Espina* és La major.
- Autor de la *Simfonia Júpiter*. Nom popular de la resina per untar l'arquet (cap amunt).
- No para de créixer, i també deixa músics sense feina. Ho fa la

- soprano després de triomfar cantant una ària.
- Amb el número 105 és emissora musical. Fa major. Un *fidle fidel* desordenat.
 - Enregistraments discogràfics.
 - Escoltaran missa amb atenció. Nin-non consonàntic. Johann Christian Bach.
 - Ho conec. Treballar el cirurgià tot cantant cap amunt. Romberg, Reger o Ravel.
 - El Sol del violí ho ha d'estar per poder sonar (cap amunt). Ho farà el director després de dirigir la *Vuitena* de Mahler.
 - Scarlatti, Salieri o Saderra. *El Messies* sense límits. Fa la vertical el nom d'en Zimmer, compositor de bandes sonores com *Gladiator* o *Rain Man*.
 - Busco la manera de caminar cap amunt. Anton Reicha, compositor del Romanticisme. Sándor Márai, escriptor hongarès, autor de *Música a Florència*.
 - Fins i tot en Messi treu el nas en uns mots encreuats musicals: les tres primeres lletres del seu nom. Musicalment silenciosos.

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

www.sidokus.com

Per tu ploro (Pep Ventura)

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 compasos de la peça musical que s'indica al peu del *sidoku*.

Solucions a la pàgina 71

BENJAMIN BRITTEN

I EL CINEMA

UNA GUIA MUSICAL PER A JOVES

per Xavier Cazeneuve

La commemoració del centenari del naixement de Benjamin Britten, nascut el 22 de novembre de 1913, ens ha motivat a mostrar una faceta força ignorada d'aquest compositor clàssic anglès considerat un dels millors del segle XX.

Benjamin Britten, igual que William Walton o Ralph Vaughan Williams, també va compondre per al cinema. Ara bé, a diferència d'aquests altres compositors, la seva aportació al setè art fou més aviat escassa i gairebé sempre circumscrita al camp del documental.

Per seguir la pista del Britten cinematogràfic cal remuntar-nos a la seva joventut, quan va treballar un parell d'anys component la música de documentals de promoció d'empreses estatals i privades. Com qualsevol músic que comença, havia de guanyar-se la vida com pogués.

A principi de 1935, un jove Benjamin de 22 anys va entrar a treballar a la General Post Office Film Unit's, o sigui, la unitat de filmació que tenia el Servei de Correus britànic. En aquells temps era corrent que les grans companyies, i fins i tot l'Estat, fessin curtmétratges publicitaris de les seves activitats i serveis. Uns films que es projectaven als cinemes abans de les pel·lícules, o entremig si es tractava de programes dobles.

El primer curtmétratge que tingué música de Britten fou *The King Stamps* (Els segells del rei), sobre el segell commemoratiu dissenyat especialment per a les celebracions del jubileu de plata del rei Jordi V. Del mateix 1935 és *Coal Face* (Cara de carbó), sobre el món dels miners al Regne Unit, en un intent de dur les seves dures condicions de vida als ulls de l'opinió pública. D'aques-

ta partitura destaca el tema de la seqüència que té lloc després que el torn hagi acabat, quan els miners tornen a la superfície per reunir-se amb les seves dones i famílies, un tema que inclou el madrigal *O lurcher-loving collier* de W. H. Auden, el gran poeta anglès, que aleshores era només un jove de vint-i-tants anys, amic de Britten, que també entrà a formar part de l'equip de la unitat de filmació.

Britten també va escriure música per a films promocionals de la companyia del gas



Benjamin Britten

anglesa, com *Men Behind the Meters* (Homes darrere dels comptadors), un film que seguia la instrucció dels operaris del gas i la seva feina com a instal·ladors per les cases. Un dels documentals més reconeguts en els quals va participar Britten va ser *Night Mail* (El correu nocturn), un relat romàntic del tren correu nocturn que viatjava de Londres a Escòcia recollint, classificant i distribuint la correspondència arreu per on passava. Es tracta d'una música que realment ens descriu el viatge d'aquest tren correu nocturn, amb un ritme que evoca el trontoll propi del tren, que alhora serveix de base rítmica

a un llarg poema d'Auden descrivint tot el viatge. L'última col·laboració de Britten i Auden amb el cinema de promoció data del desembre de 1936 i és *The Way to the Sea* (El camí cap al mar), un film fet per celebrar l'aleshores recent electrificació de la línia ferroviària entre Londres i Portsmouth.

Britten i Auden treballaren també en un projecte més ambiciós titulat en un principi *Negroes*, un film sobre el tràfic d'esclaus, l'abolició al segle XIX i el posterior desenvolupament del Carib. El projecte s'ajornà per raons de pressupost, fins que fou relançat, modificat, el 1938, i estrenat l'any següent com a *God's Chillun*.

Molts compositors que comencen, i fins i tot d'altres que ja fa temps que treballen, es veuen obligats, de bon grat o per força, a fer música per a publicitat. Britten no n'és una excepció: el 1936 va compondre –probablement amb lletra d'Auden– la cançó *When You're Feeling Like Expressing Your Affection* (Quan et sents amb ganes d'expressar el teu afecte), una lloança a les virtuts de les cabines telefòniques.

Benjamin Britten va compondre una única banda sonora per a un llargmetratge de ficció: *Love from a Stranger* (traduïda a l'Estat com *Mortal sugestión*), del 1936, un modest *thriller* basat en una novel·la d'Agatha Christie.

Britten ja no va treballar més per a la gran pantalla llevat d'una excepció. L'any 1946 va rebre la proposta de compondre la música d'un film educatiu titulat *Instruments de l'orquestra*, produït pel govern britànic. El resultat va ser prou bo perquè Britten hi treballés més a fons i d'aquí va sortir el que ja és una de les obres més conegudes d'aquest compositor: *Guia d'orquestra per a joves*. ♦

La màgia operística de Händel

per Javier Pérez Senz



Les òperes de Georg Friedrich Händel (1685-1759) ofereixen la més perfecta i sorprenent lliçó de cant de la música barroca. Després d'anys d'oblit injust, els grans teatres estan fent justícia al seu llegat i cada vegada és més freqüent assistir a nous muntatges de les seves obres mestres. *Giulio Cesare in Egitto*, *Ariodante* i *Rinaldo* s'han convertit en una trilogia ideal per accedir a l'univers líric del compositor saxó, al qual, en aquesta guia d'introducció discogràfica, afegim la sensacional *Agrippina* –*òpera seria* en tres actes, amb llibret de Vincenzo Grimani, estrenada el 26 de desembre de 1709 a Venècia–, que s'estrena al Gran Teatre del Liceu el proper 16 de novembre en un muntatge de David McVicar: es tracta d'una coproducció de La Monnaie de Brussel·les i el Théâtre des Champs Elysées de París, que arriba al Liceu amb direcció musical de Harry Bicket i un repartiment de luxe encapçalat per Sarah Connolly, Danielle de Niese, David Daniels i Franz Josef Selig.



René Jacobs és la primera opció per apropar-se a la versió original d'*Agrippina*, sisena òpera –i primer èxit a Venècia– del jove Händel, el qual recicla per a l'ocasió àries d'alguns dels seus oratoris. El director belga no deixa caps per lligar en una lectura que aprofita les subtileses del llibret per explorar-ne l'extraordinària teatralitat. Aleksandrina Pendatxanska atorga gran altura dramàtica al paper titular, al capdavant d'un notable repartiment en el qual trobem el referencial Ottone de Bejun Mehta i la refinada Poppea de Sunhae Im. La superba prestació de l'Akademie für Alte Musik Berlin és una altra de les grans bases de la versió, gravada el 2010. Hi ha altres versions d'interès, especialment la dirigida per John Eliot Gardiner (Philips), amb prestacions excel·lents dels English Baroque Soloists, el Cor Monteverdi i, entre les veus, actuacions notables d'Anne Sofie von Otter, Alastair Miles, Donna Brown i Derek Lee Ragin.



Händel va prendre mot bé el pols al gust escènic anglès envers l'espectacularitat i la dimensió màgica, herència del teatre isabelí, i va tastar ben aviat el xarop de l'èxit amb l'estrena el 1711 de *Rinaldo*, títol que té la seva millor opció discogràfica en l'enregistrament de la versió original dirigida amb absolut domini estilístic per Christopher Hogwood el 1999 (Decca), amb la precisa The Academy of Ancient Music i un equip vocal impressionant: Cecilia Bartoli i David Daniels broden els papers d'Almirena i Rinaldo, però no es queden enrere en el seu nivell d'excel·lència Luba Orgonasova, Bernarda Fink i Bejun Mehta. Per la seva banda, René Jacobs va signar el 2002 una molt interessant lectura, més àgil teatralment, amb l'excel·lent Orquestra Barroca de Friburg i un irregular repartiment, en què destaquen Vivica Genaux i Miah Persson (Harmonia Mundi).

La memorable "Scherza infida" és el centre geomètric d'*Ariodante*, òpera en tres actes, amb argument basat en l'*Orlando furios* d'Ariosto, estrenada el 1735. És una d'aquestes joies que defineixen per si soles tota la comovedora expressivitat de l'univers händelià. La versió dirigida l'any 1997 per Marc Minkowski (Archiv-Produktion) és una meravella, gràcies a la transparència sonora de Les Musiciens du Louvre-Grenoble i a un repartiment en el qual Anne Sofie von Otter enlluerna en el paper estel·lar gràcies a la tècnica, bellesa vocal, expressivitat i bravura. Les prestacions de Lynne Dawson, Verónica Cangemi i la gran Ewa Podles són de primera. Hi ha una altra lectura d'estudi, dirigida sense obsessions filològiques però amb enorme musicalitat per Raymond Leppard (Philips), amb Janet Baker i Edith Mathis.

Deixem per al final l'obra que, per a molts melòmans, acostuma ser la porta d'accés a l'univers operístic de Händel, *Giulio Cesare in Egitto*, ben coneguda pel públic del Liceu gràcies a la producció de Herbert Wernicke filmada el 2004 (TDK), amb un repartiment digne en el qual, com sempre, Podles va causar sensació en el paper de Cornelia i van destacar-hi Elena de la Merced, Jordi Domènech i Maite Beaumont, però convencen menys Flavio Oliver en el paper estel·lar, i una Orquestra del Liceu que, malgrat el bon ofici de Michael Hofstetter, no pot comparar-se amb els conjunts de primer nivell que han enregistrat l'òpera. La versió de Jacobs al capdavant del Concerto Köln, amb Jennifer Larmore en el paper titular i Bernarda Fink com a Cornelia és una brillant opció, encara que les actuacions de Barbara Schlick i Marianne Rorholm no estan a la mateixa altura en els papers de Cleòpatra i Sesto; resulta preferible la inspirada lectura de Minkowski enregistrada el 2003 (Archiv), amb un repartiment més equilibrat, que gaudeix de la desbordant expressivitat de Von Otter, Magdalena Kocena, Marija Mijanovic i Bejun Mehta. Des d'unes coordenades estilístiques alienes a la revolució barroca, Julius Rudel (RCA) va gravar-ne una versió l'any 1967 amb la companyia de la New York Opera City que es gaudeix pel carisma teatral del baix Norman Treigle i l'encant de Beverly Sills.

DISCOS

ÒPERA



Plácido Domingo | Verdi

Àries de baríton. Orquestra de la Comunitat Valenciana. Dir.: Pablo Heras-Casado. Sony Classical. 2013

Plácido Domingo no ha pogut resistir la temptació d'afegir el seu gra de sorra a la commemoració verdiana i ho ha fet en el seu nou rol genèric, el de baríton, a través d'un recorregut per les millors àries per a baríton del geni de Busetto.

Amb una orquestra de luxe, com és l'Orquestra de la Comunitat Valenciana i una de les batutes espanyoles que apunten amb més força, Pablo Heras-Casado, Domingo es posa a la pell de Macbeth, Rigoletto, Renato (*Un ballo in maschera*), Germont (*La Traviata*), Simon Boccanegra, Ernani, Conte di Luna (*Il trovatore*), Rodrigo (*Don Carlo*) i Carlo (*La forza del destino*).

Si bé els resultats musicals són òptims perquè la veu de Domingo no ofereix resistència al pas del temps, el que és innegable és que el seu no és un timbre de baríton. Hi falta la profunditat, la foscior, l'*squillo* d'un baríton verdian propiament dit i això refreda l'efecte musical sense remei.

Potser perquè ja ho ha interpretat en escena, els fragments més lloables són els de *Simon Boccanegra*, amb l'aportació excel·lent d'Aquiles Machado i Angel Joy Blue en el concertant de l'acte I (escena II). El Cor de la Generalitat Valenciana, per contra, acusa una inquietant cantinela de ressonàncies populars. **Mercedes Conde Pons**

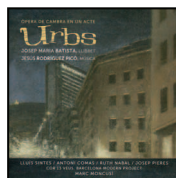


Aleksandra Kurzak | Bel Raggio

Àries de Rossini. Artur Rucinski, baix baríton. Cor de Cambra de Varsòvia. Simfonia Varsòvia. Dir.: Pier Giorgio Morandi. Decca. 2013

La soprano polonesa Aleksandra Kurzak, després d'haver cantat ara ja fa tretze anys el seu primer rol rossinià en escena, enregistra el seu primer disc monogràficament dedicat a àries (amb la inclusió de dos duets i d'escenes amb cor) del compositor de Pesaro. La veu de Kurzak, entre els rols de la qual trobem els verdians Gilda i Violetta o la Juliette de Gounod, conté una gran varietat de registres, però la seva agilitat vocal li permet afrontar sense problema, i per sobre de tot, el repertori belcantista i fent que les agilitats que exigeixen les àries semblin –per la seva naturalitat de realització– un veritable joc en la seva veu cristal·lina. Però tot el que té de dúctil la seva veu, sap aplicar-ho amb idèntica qualitat interpretativa en les àries de temàtica seriosa. La seva veu pot ser que no arribi a transmetre unes altes fites d'emoció i que les seves extraordinàries agilitats ens enlluernin més que el mateix contingut musical de les obres, però certament escoltar Kurzak és una experiència deliciosa. La soprano polonesa ha encarnat rols d'òperes de Rossini en nombrosos teatres, com l'*Staatsoper* d'Hamburg (*Fiorilla*), el 2008 al Covent Garden (*Matilde di Shabran*), el 2009 al Teatre de Viena (*Tancredi*), en un llarg seguit de teatres i de rols que tingueren com a inici l'any 2000, moment en què a la seva ciutat natal de Breslau va cantar el paper de Rosina d'*Il barbiere*. És una veu idònia per cantar Rossini, resulta

meravellosa la seva interpretació del "Gran Dio!" de *Tancredi*, o de "Sento un' interna voce" d'*Elisabetta, regina d'Inghilterra*, i aquella plàstica i facilitat en la realització de les agilitats queden ja evidenciades en la gran peça de bravura "Bel raggio lusinghier" de Semiramide (que va fer cèlebre Joan Sutherland), que obre i dona títol a l'enregistrament. Una gravació que conté nou escenes rossinianes acuradament seleccionades, pertanyents a diferents etapes del compositor extrems d'òperes com *Semiramide*, *Guglielmo Tell* (en la versió italiana), *Tancredi*, *L'assedio di Corinto*, *Segismondo*, *Elisabetta Regina d'Inghilterra* i coronades amb "I vostri cenci vi mando" d'*Il turco in Italia*. En aquesta escena final, Kurzak es mostra excepcional per la seva projecció vocal i la facilitat amb què domina els diversos registres de la veu, acompanyada pel baríton Artur Rucinski i el Cor de Cambra de Varsòvia. **Lluís Trullén**



Jesús Rodríguez Picó | Urbs

Lluís Sintes. Antoni Comas. Ruth Nabal. Josep Pieres. Cor 13 Veus. Barcelona Modern Project. Dir.: Marc Moncusí. Columna Música. 2012

Urbs és la tercera òpera d'una trilogia que compta prèviament amb *El paradís de les muntanyes*, amb text de Miquel Desclot a partir d'Alfred Jarry, i *Hotel Occident*, amb text de Lluís Cunillé.

Per a l'òpera que completava la trilogia, el compositor barceloní Jesús Rodríguez Picó va buscar un tema proper a la realitat de la societat actual. *Urbs* planteja el fet cada cop més habitual de la immigració a les ciutats des del punt de vista de les situacions d'instabilitat i injustícia social que es creen al voltant. Per fer-ho, Josep Maria Batista –llibretista– i Jesús Rodríguez Picó van concebre una sèrie de personatges prototípics per representar els diferents rols que prenen joc en la realitat subterrània que suposa molt sovint el fenomen migratori dins el funcionament natural de la ciutat. Fàtima, Jan i Ànton són els immigrants representats per aires musicals que recorden les diverses procedències dels immigrants –nord d'Àfrica, l'àmbit rural i l'Europa de l'Est, respectivament– i al voltant d'ells *Urbs*, el personatge principal, mou els fils per tal d'aconseguir els seus objectius, "esclavitzar" els immigrants dins la dinàmica absorbent de la ciutat i obtenir el fruit de la seva feina en benefici propi, i a costa dels somnis de futur dels nousvinguts.

Per lligar els moviments musicals, Alfred Rodríguez Picó actua de narrador amb un to fred i desafectat, tot deixant anar dades numèriques sobre la situació migratòria, l'única dada aparentment important dins l'organigrama de la ciutat.

Jesús Rodríguez Picó concep una música que combina el lirisme del dolor de l'enyorança, amb els ritmes exòtics de les cultures que representen els immigrants, i el color fred i frenètic de la ciutat. No es tracta de música amable, però no és aquest l'objectiu, sinó més aviat conscienciar d'una realitat existent per mitjà d'un gènere, l'operístic, que neix amb aquesta voluntat primigènia.

L'enregistrament disposa d'un equip musical solvent, començant per les veus d'un Lluís Sintes vocalment generós, un inspirat Antoni Comas, una fràgil Ruth Nabal i un correcte Josep Pieres, al costat del Cor 13 Veus i el Barcelona Modern Project, sota la direcció eficaç de Marc Moncusí. **M. C. P.**

CLÀSSICA



Pau Casals | Integral de l'obra per a piano

Jordi Camell, piano. Col·lecció Pau Casals (Vol. 1)
Columna Música. 2013

Columna Música acaba d'editar el primer volum dedicat a l'obra per a piano de Pau Casals, interpretat pel pianista Jordi Camell. El mateix Camell ens parla en els comentaris que acompanyen l'enregistrament de l'emoció de poder interpretar manuscrits inèdits del compositor del Vendrell. Com explica Camell, som davant d'obres "properes al romanticisme centreeuropeu allunyades del llenguatge folklòric del nostre país i de la música francesa d'aquella època". En un supòsit ens parla del previsible futur esplendorós com a compositor de Casals si ens cenyíssim exclusivament a la música que va escriure per a piano. El violoncel·lista Casals ens mostra en la seva vessant pianística unes obres que es poden catalogar com a delicades a nivell melòdic, riques en aspectes harmònics, i probablement la seva intensa admiració per la música de Bach fan que siguin propenses a incorporar aspectes polifònics. Les cançons de bressol, les romances sense paraules o la pàgina íntima revelen aquests aspectes de pianisme íntim però en una òrbita més propera a un entorn centreeuropeu que a una vinculació amb Mompou. La major part de les obres van ser produïdes en els anys de la seva joventut; després en van passar trenta-set fins que no ens va deixar noves composicions per a l'instrument. Assaborir la música dels *Tres preludis orgànics* –en el qual predomina el cant pla–, la *Balada* o el *Poema de bressol*, obra que ja pertany a la dècada dels quaranta, ens denota aquest gust de Casals per la microforma pròpia del romanticisme, sempre amb una empremta personal que se'n mostra en la vessant melòdica. Un feliç descobriment, una magnífica iniciativa i, per descomptat, una interpretació esplèndida de Jordi Camell, que a més ha realitzat l'arranjament de l'obra *Cor de pastors*. **L.I.T.**



Schönberg, Webern, Berg | (R)evolutions

Cuarteto Quiroga. Cobra Records. 2013

Ja fa temps que el Cuarteto Quiroga ha deixat de ser una promesa en el món de la música de cambra. Bon testimoni d'això és el seu segon CD (de factura magnífica), titulat –molt enginyosament– *(R)evolutions*. Els Quiroga hi presenten repertori de la Segona Escola de Viena, escollit i interpretat amb tan bones maneres que es pot situar sense vergonya al costat de versions clàssiques del mateix repertori enregistrades per quartets cèlebres. El CD s'obre amb el *Quartet en Re major* que Schönberg va escriure el 1897, amb vint-i-tres anys. A les mans dels Quiroga, aquest quartet –que és un de- vessall de postromanticisme– apareix fresc i apassionat (si no el coneixen, veuran com la primera frase gairebé sembla Toldrà!), i defuig els dos extrems perillosos en què cauen alguns enregistraments, fent lectures bé massa enjogassades o bé massa sorrudes.

Després ve un Webern novell, el *Rondó* que va escriure també amb vint-i-tres anys, el 1906, quan encara estudiava sota el mestratge de Schönberg. I després apareix el *Quartet op. 3* d'Alban Berg, escrit amb vint-i-cinc anys, el 1910, en què els Quiroga –igual que en la peça anterior del seu condeixeble– demostren les seves bones maneres, amb ímpetu i vigor en els moments més encesos i elegància i refinament en els moments de més serenitat.

Tanquen el CD les famoses *Sis bagatelles* amb què Webern ens descobreix el seu estil madur, que els Quiroga interpreten desplegant a bastament els requisits tímbrics, dinàmics i expressius explicitats pel compositor. Clou el CD –com a *bonus track*– un coral de la *Passió segons sant Mateu* de J. S. Bach, que ve a suggerir que tot és tradició. I que –més que una revolució– Schönberg i els seus deixebles van protagonitzar una evolució en el si de la història de la música. Una evolució revolucionària de la qual el CD ens traça intel·ligentment un dels molts camins que l'expliquen.

Josep Barcons Palau



Schumann | Fantasia. Kreisleriana

Joaquín Achúcarro, piano. La Dolce Volta 10. 2013

El mestre Achúcarro va enregistrar a Santa Maria del Bosque (Madrid) el mes d'octubre de l'any 2003 aquestes dues obres monumentals de Robert Schumann. Ara, després d'un treball de remasterització efectuat per François Eckert el juliol de 2012, acaben de ser difoses discogràficament en una edició que a més resulta molt acurada a nivell estètic. Parlar del vincle que uneix Achúcarro amb la música de Schumann pot resultar de tots conegut: el seu veritable amor pel *Concert en La menor*, la seva manera d'aprofundir en tota la dimensió musical, estètica, poètica i apassionada d'aquestes dues obres cabdals de la literatura del pianisme romàntic que integren l'enregistrament esdevé una simbiosi musical perfecta. Una reunió entre l'obra i un dels seus més preuats intèrprets en què el piano canta unes melodies de manera apassionada i brillant, amb fogositat, amb poètica; és una trobada perfecta entre la clàssica dialèctica de Schumann, caracteritzat pels personatges de Florestan i Eusebius. Tant en la *Kreisleriana* inspirat en el músic boig d'*El gat Murr* d'E. T. A. Hoffman, però amb la figura de Clara sempre present, com en la *Fantasia* dedicada a Liszt i considerada pel compositor hongarès com una obra de l'ordre més elevat, gaudirem de l'Achúcarro més genial. Unes interpretacions realitzades deu anys enrere i que ara veuen la llum amb una sonoritat admirable i amb una estètica en la producció a nivell tipogràfic com de fotografia (llastima d'alguns errors ortogràfics per causes informàtiques), que el converteixen en un objecte considerat per la mateixa producció com una manera de renovar la percepció del disc com a objecte de luxe. **L.I.T.**

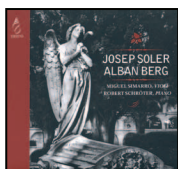


Harmonia del Parnàs | Bárbaro

Obres de Francisco Hernández Illana. Francisco Coradini. Mariví Blasco i Beatriz Lafont, sopranos. Dir.: Marian Rosa Montagut. Tempus. 2013

DISCOS

El treball musicològic realitzat per Marian Rosa Montagut ens ha permès conèixer obres de Francisco Hernández Illana i de Francesco Coradini que, excepte *Desde la cárcel de Cupido*, són primers enregistraments. Un treball d'unes obres de dos autors nascuts sobre l'any 1700 dut a terme pel conjunt Harmonia del Par-nàs –que va ser fundat i és dirigit per la mateixa Marian Rosa Montagut– i que ens permetrà fruit d'una música de qualitat contrastada. Les veus de les sopranos Mariví Blasco i Beatriz Lafont donen vida a una selecció d'obres d'Hernández Illana i Coradini, dos autors que es van trobar a l'inici de les seves carreres a València en la tasca de mestre de capella al Reial Col·legi del Corpus Christie i del príncep de Campoflorido, respectivament. La seva música, pertanyent al Barroc musical valencià del segle XVIII, segueix les pautes musicals de l'estil italià, que Coradini importarà en les seves composicions i que Illana adaptarà. Com explica la mateixa Montagut, moltes de les obres de Coradini s'han conservat en un manuscrit realitzat precisament per Illana. Les interpretacions resulten, en línies generals, subtils, delicades, donant sempre protagonisme a les delicioses veus de Blasco i Lafont, sempre adequades a l'estil i a l'estètica de les obres; dues veus que pel seu caire dúctil i delicat resulten més que idònies per assumir aquest repertori. Música elegant, de gran refinament interpretatiu i que des de l'enèrgic *Bárbaro*, l'italianitzant *Fenómeno asombroso* de la cantata al Santíssim Sagrament que segueix les pautes formals de les àries del moment, o la subtil cantada en duo *Pues a Clori Amante*, donen mostra d'aquest estil de marcat segell italià. Cal remarcar els extraordinaris comentaris que acompanyen l'enregistrament, realitzats per la mateixa Marian Rosa Montagut. **L. T.**



Josep Soler | Alban Berg

Miguel Simarro, violí; Robert Schröter, piano.
Tritó, 2013.

Si alguna cosa queda clara des del minut u en aquest CD és que el violinista Miguel Simarro i el pianista Robert Schröter estan del tot compromesos amb la poètica musical de Josep Soler, que sembla fonamentar-se en una temporalitat captinguda, dilatada i profundament introspectiva. Els frasejos de tots dos intèrprets estan tothora d'allò més ben dibuixats i van acompanyats d'un tractament tímbric exquisit del piano (claríssim també en la presentació de les veus) i d'una sumptuositat profundament atractiva en el so del violí.

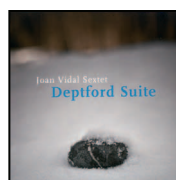
Tot i el tremp del final de l'obra més antiga que es presenta al CD, la *Introducció, fuga i giga*, del 1979, l'enregistrament és una mostra perfecta de la poètica encalmada i meditativa que ha anat sent cada cop més el segell distintiu de la producció del Soler madur. Un tret que s'observa clarament en els quatre fragments per a violí sol d'*El misteri de sant Francesc*, que a les mans de Simarro esdevenen una melopea sonora d'una profunda integritat compositiva i d'una cohesió majúscula. El *Fragment de sonatina*, escrit poc abans que aquest gran fresc solerià, ve a reblar aquestes impressions, igual que les dues peces que clouen el CD (*A Matilde*, per a violí sol, i la *Sonata núm. 2*, per a violí i piano).

El CD té el reclam de presentar, a més, la magnífica (per bé que inacabada) *Sonata núm. 5, en Sol menor*

d'Alban Berg, escrita quan el compositor vienès (de qui Soler se sent hereu) encara rebia consells del seu mestre Arnold Schönberg i que és el precedent immediat de la seva il·lustre *Sonata op. 1*. Robert Schröter en fa una interpretació magnífica, amb una distribució sàvia de les tensions i un lirisme feliç i elegant.

Per tot això, els amants de la música de Josep Soler trobaran en aquest CD una de les millors versions imaginables de les seves creacions. I, per a aquells que no el coneixien, el CD representa, sens dubte, una magnífica porta d'entrada a l'univers profundament personal d'aquest compositor erudit i astut que, a prop d'arribar als 80 anys, continua escrivint (*organitzant*, li agrada dir a ell, entroncant-se amb la tradició dels *organistes* medievals) notes sobre el pentagrama. **J. B. P.**

JAZZ



Joan Vidal Sextet | Deptford Suite

Joan Vidal, bateria i composició; Gabriel Amargant, saxo tenor i clarinet; Josh Arcoleo, saxo tenor i soprano; Marco Mezquida, piano; Alex Munk, guitarra; Miguel Serna, contrabaix. **Quadrant Records, 2012**

La *Deptford Suite* de Joan Vidal es basa en la novel·la de Robertson Davis *The Deptford Trilogy*. Com a conseqüència, Vidal planteja un concepte de disc narratiu i amb una vocació d'unitat. Un autèntic repte a nivell compositiu que assoleix de manera brillant acompanyat per uns músics excepcionals.

La música de *Deptford Suite* aconsegueix unitat per diferents vies. Cadascuna de les composicions està ben plantejada a nivell estructural i temàtic. Són els temes, normalment motius melòdics, però també obstinats rítmics o espais texturals, els que guien l'estructura i ens fan circular per la narració, vagament apuntada per uns títols suggerents. La suite com a conjunt basa la coherència en una idea cíclica, present tant en la microforma –repeticions extàtiques de motius, reexposició de seccions– com en la macroforma –plenament evident en la relació entre l'*Opening* i el *Closing*, la qual ens permet tornar a començar un cop arribats al final. Una coherència reforçada pel sentit melòdic que impregna cadascuna de les composicions, de nou entesa des de diferents punts de vista: la melodia expositiva, l'uníson frenètic, el joc de persecució i de nou la repetició extàtica.

Una base estructural i idiomàtica perfectament incorporada en una gran riquesa tímbrica, generada per l'ús que Vidal fa dels seus magnífics músics, als quals associa en diferents formacions: l'inici i el final amb piano sol; el groove jazzístic de conjunt de *Fifth Business* que, liderat pels saxos, s'eixampla progressivament de dimensió fins a un moment de balada a quartet; les dues línies nervioses dels saxos que es persegueixen en *The Manticore*, l'entrada del contrabaix com un bàlsam, un moment perquè el piano lideri el quartet sense vents i un nou so: el del contrabaix sobre els acords sense atac de la guitarra; el rock de la guitarra en *Metamorphosis of Paul Dempster*; la sorpresa de descobrir un clarinet en *The Autocrat Liselotte Vitzlipützli*, un *latin* esquizofrènic ple de sorpreses; el context de soroll de *Who killed Boy Staunton?* Un disc, en definitiva, que acaba transcendint una definició unívoca i esdevé música en majúscules. Imprescindible. **Miquel Gené**



Marco Mezquida Trio | My Friend Marco

Marco Mezquida, piano; Marko Lohikari, contrabaix; Carlos Falanga, bateria. **Fresh Sound New Talent 2013**

Marco Mezquida, que podem sentir i veure en multitud de projectes actuals, presenta aquest 2013 *My friend Marko*, el seu primer treball com a líder. Vuit temes i una propina, la frase de contrabaix que dona nom al disc, en els quals Mezquida ens convida a descobrir una part del seu món a través de la formació de trio. Un disc en el qual posa sobre la taula el seu bagatge musical, que beu tant dels clàssics del jazz (Mehldau, Jarret, Monk), com dels de la música clàssica (Ligeti, Granados, Bach). Referències que conflueixen en un llenguatge expansiu que difícilment es deixa encapsular en els gestos melòdics que el músic proposa, els quals sovint es queden en l'estat de motius que es dilueixen en feixos texturals basats en un pianisme exuberant (*My lady loves me in e-flat*, *Agustí for president*, *Dama de nit*). Les composicions, totes originals de Mezquida, estan dominades per complet pel piano, el qual marca la pauta del discurs del conjunt. Baix i bateria aporten *groove* i riquesa tímbrica, aquesta última treballada amb les incursions melòdiques de Lohikari i l'ús dels plats de Falanga, els quals van més enllà del pintoresquisme i generen contextos que transformen el sentit musical (*My lady loves me in e-flat*, *Dama de nit*). El resultat és un llenguatge fonamentat en la generació de textures riques harmònicament i tímbricament, les quals embolcalen i alhora són travessades per línies melòdiques que Mezquida traça sovint a diferents plans (*Dama de nit*, *Alice*) o en uníson (*Check point Charly*, *Always late*). Temes que s'organitzen mitjançant direccions d'intensitat perfectament conduïdes pel conjunt, el qual eixampla i contrau volum, tessitura i pols. El debut d'un trio i la carrera d'un músic que cal seguir. **M. G.**



David Mengual Free Spirits Big Band | Menta, diari sonor

David Mengual Free Spirits Big Band. **Produccions Jazz en Viu, 2013**

Menta, diari sonor és el segon disc de la Free Spirits Big Band de David Mengual, en el qual la formació mostra la seva progressió en format discogràfic des de l'*Univers Evans* del 2011. El diari sonor de Mengual, molt variat quant a estil, es fonamenta en les composicions de Marc Johnson, Keith Jarret, Dani Pérez, Joan Díaz, Benet Palet, Jordi Riera i el mateix Mengual, els arranjaments de Toni Vaquer, Joan Vidal, Sergi Sirvent, Giulia Valle i novament Díaz i Mengual, i la interpretació d'un grup en creixement continuat. Una combinació d'elements que Mengual sap gestionar per aconseguir un resultat coherent i amb un so profund.

La proposta musical parteix de l'ús dels diversos blocs tímbrics de la formació per generar textures complexes. El resultat és una gran riquesa de plans que es combinen fins a generar un so dens, per capes, i la capacitat per modular-lo en intensitat i qualitat emocionals mitjançant l'eixamplament o la disminució del gruix sonor. Tots aquests elements generen interpretacions brillants, com *Radiance III*, en la qual els sons

aflautats superiors i els vellutats inferiors embolcalen uns mitjos relaxats; *Oxigen*, que utilitza gran diversitat de timbres en la construcció del seu so; o *Sambatrício*, en el qual la banda ens convida a experimentar, des de dins, el seu entramat sonor, tot permetent-nos penetrar en una jungla misteriosa poblada pels éssers més estranys: els músics. Una riquesa tímbrica que du Mengual a explorar indrets exòtics, com el Japó de *Samurai Hee-Haw* –que trobem no només en les línies melòdiques del tema original de Marc Johnson, sinó també en les sonoritats del conjunt: l'aire de les fustes, els *glissandi* dels trombons i la percussió sense tensió, molt propers a algunes composicions de Toshiko Akiyoshi–; que el du a revisar icones de la cultura popular com Chiquito de la Calzada, en el procés hilarant, alhora que rigorós, de musicar un dels seus acudits, del qual sorgeixen motius musicals que expliquen i aprofundeixen l'escena de partida; o que el du a construir *Kop* a partir d'un *riff* clàssic de la música pop, el *Sending out an SOS* de The Police. **M. G.**

MÚSIQUES DEL MÓN



Evo | Eva

Songsurfer Records. 2013

Ja fa temps que Efrén López (València, 1972) és un dels personatges més interessants de les nostres músiques d'arrel, enteses en tota la seva diversitat i extensió. El seu nom apareix en projectes com Cendraires, L'Ham de Foc, Aman Aman, Sabir o Al Andalus Project, i ha col·laborat amb gent del nivell de Miquel Gil, Stelios Petrakis, Capella de Ministrers o el grup alemany Oni Wytars. Cul inquiet, inicia i liquida propostes a una velocitat que fa pràcticament impossible seguir-li la pista com cal i com ens agradaria. Per sort, de tant en tant deixa registres discogràfics de les seves aventures musicals, com és el cas d'aquest *Eva*, resultat de quatre anys de feina minuciosa amb un repertori d'origen medieval. El punt de partida són unes peces recollides de manuscrits dels segles XII, XIII i XIV, damunt les quals el quartet ha realitzat un treball de recuperació, però també de revisió contemporània, a través dels arranjaments i les ornamentacions que els tres instrumentistes (Laia Puig, vents; Miriam Encinas, percussions i vents; Efrén López, ud, viola de roda, rebab, arpa gòtica i altres cordes) dibuixen en les seves improvisacions. De fet, el grup ha fet la majoria de la feina en els assajos i dalt dels escenaris, durant els concerts, mentre que l'estudi ha servit per ajustar els petits detalls durant la gravació final. El disc destaca també per la temàtica femenina dels textos (la majoria dels poemes pertanyen a trobadors occitans, que sempre situaven la dona com a origen i centre dels escrits), que la particular i andrògina tessitura vocal d'Iván López (cantant del grup de rock electrònic The X) trasllada a un registre inclassificable i atemporal. Entre el rigor interpretatiu i la vivència actual, entre el passat històric i la connexió de tradicions musicals vigents (europees, orientals i nord-africanes), *Eva* és una visió diferent d'una part de la nostra història cultural. **Jordi Urpí**

DISCOS



Dü-Sems Ensemble | The sun of both worlds

Arc Music / Resistència. 2013

Com cada mes de desembre des de qui sap quan, diferents confraries de dervitxos es reuniran en la ciutat turca de Konya per celebrar, just el dia 17, la denominada Nit de Noces en honor de Jalal al-Din Rumi (1207-1273), punt culminant de tota una setmana dedicada a la figura i el llegat del gran poeta i mestre sufí. En aquestes nits de trànsit extàtic en què, de forma sorprenent per a la mentalitat occidental, es recorda la data de la mort de Rumi, que significa la seva unió definitiva amb Al·là, la música juga un paper molt important. Música com la que ens presenta aquest disc, que en la seva portada llueix un explícit "Traditional Turkish Sufi Music" i que ens obre, de bat a bat, la porta d'un món embriagador, una tradició que destaca per la densitat del seu missatge i per la complexitat (en el millor significat de la paraula) de les seves formes d'expressió. Aquest potent gruix cultural és el que trobem en aquest enregistrament excel·lent, signat per la formació Dü-Sems Ensemble, un projecte iniciat l'any 2010 per tres grans instrumentistes de l'actual escena musical turca (Osman Kirkilçi, ud; Emre Erdal, *kemençe*, i Osman Öksüzoglu, percussions) amb l'objectiu de recuperar i difondre les formes de composició i els instruments originals de la música sufí turca tradicional. Sense concessions exòtiques (els dinou temes sonen com un tot que són, un rere l'altre, perfectament connectats) i amb un paper destacat per a les dinàmiques vocals que estableixen Ahmed Sahin, Bekir Büyükbas i Yunus Balcioglu, el repertori reuneix un seguit d'*ilahis* (himnes), *kasides* (poemes) i *salats* (oracions) que proporcionen una experiència evocadora i corprendora com trobarem poques vegades. El petit esforç que les oïdes novingudes hauran de fer per adaptar-se als omnipresents *makams* (les estructures melòdiques turques) paga la pena pel profund viatge iniciàtic que realitzaran. **J. U.**



Miquel Pujadó | Brassens, llum i ombra

Cançons de Georges Brassens, en versió de Miquel Pujadó. Columna Música. 2013

Vint anys separen els dos CD que inclou aquest àlbum. Es tracta d'un recorregut que expressa la fidelitat del cantautor terrassenc Miquel Pujadó a qui ha estat des de l'inici de la seva ja llarga carrera la font originària i inspiradora; o almenys la principal. Molt s'ha dit sobre que Georges Brassens va ser el mirall en el qual van voler reflectir-se els creadors de l'aleshores dita Nova Cançó. Mancats de tradició de cançó popular de contingut, l'artista de Seta va esdevenir un referent que complia amb les exigències d'uns intel·lectuals –Espinàs, Porter, Abella, Margarit...– més militants de la reconstrucció cultural catalana que no autèntics vocacionals de l'art que encetaven.

Però aquell referent, perllongat en Jacques Brel, Léo Ferré, Serge Reggiani i algun altre, aviat va ser transcendit perquè els nous lleons setzejutgistes no van tardar gaire a desviar-se per camins progressivament desvinculats dels orígens. Va ser justament una segona generació del moviment qui va reprendre el relleu per convertir-se en el més fidel seguidor dels principis brassenistes originaris.

L'obra pròpia de Pujadó traspua molt sovint els lligams amb la del músic de Seta, encara que no la dependència, perquè ha sabut construir una obra personal cada dia més elaborada, consistent i ben definida. Aquests lligams tenen com a factor important el gruix d'escriptor, de poeta –en el sentit també literari– del terrassenc, fet que li permet entendre i ser especialment sensible a una obra, ella mateixa tan poètica, com la del de Seta. Per això les versions tenen un regust d'identificació tan plena, sonen tant a Brassens. En definitiva, un producte fet amb rigor, que té regust d'homenatge però que també és oportunitat de reviu i "re-gaudir" un món poeticomusical substancial i agraït que té una permanència i una validesa evidents. **Jaume Comellas**

El Primer Palau



PALAU
DE LA
MÚSICA
ORFEÓ
CATALÀ

Patrocina:



AIRE ACONDICIONADO



CONCERT DE CLOENDA
21.11.2013 — 20.30 h

Quartet Gerhard

Lluís Castán, violí
Judith Bardolet, violí II
Miquel Jordà, viola
Jesús Miralles, violoncel

Guanyador del Premi
El Primer Palau 2012

Informació i venda d'entrades:

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

Troba'ns a:  

J. C. Arriaga: *Quartet núm. 1, en Re menor*
M. Ravel: *Quartet en Fa major*

Preu: 13 euros

ÒPERA



La bohème | Puccini

A. Netrebko. N. Machaidze. P. Beczala. M. Cavalletti. A. Arduini. C. Colombara. O. Filharmònica de Viena
Dir. mus.: Daniele Gatti. Dir. esc.: D. Michieletto. Dir. vídeo: B. Large. **Deutsche Grammophon. 2013**

Quan es produeix una confluència de tan bons aspectes com els que s'esdevenen en aquesta producció de *La bohème*, el resultat global fa que siguem davant una representació certament brillant i fins i tot extraordinària. És una *Bohème* en què la suma de factors particulars configuren un tot homogeni, compacte, i si bé en algun moment està mancat d'una certa emotivitat, la qualitat interpretativa resulta incontestable. Es tracta d'una producció que va tenir lloc en el Festival de Salzburg de 2012, i que ens va proporcionar un enregistrament en directe en el qual la qualitat d'imatge i de so ens permeten gaudir a nivell tècnic de tots els detalls que envolten la versió. Un treball de vídeo esplèndid de Brian Large resulta clau per assaborir el treball escènic d'una sensacional Anna Netrebko que broda el rol de Mimì, i el dels altres solistes vocals. Ens agradaria començar per l'esplèndid treball d'una Filharmònica de Viena dirigida per Daniele Gatti que es mostra incommensurable; el detallisme, la força, la vehemència, la calidesa... i sempre amb un equilibri cercant que la veu del cantant tingui el protagonisme degut. Deliciosa, la direcció de Gatti, que en línies generals busca la riquesa de colors, i fins i tot quan cal cerca una vivacitat de *tempi* que dona un contrast de color davant el caire melodramàtic de l'acció de tots coneguda.

El fet que conflueixin en els papers principals sis artistes joves amb veus contrastades i de grans dots teatrals permet al director d'escena Damiano Michieletto oferir una visió plena de modernitat en la qual els texans, les caçadores, les samarretes dibuixades i els llargs mocadors al coll donen un aspecte bohemí i alhora de modernitat que defuig les anquilosades versions ambientades en el París del XIX. Els tocs de color taronja, blanc, blau, donen un toc de llum al drama i el meravellós disseny que aconsegueix en el segon acte, en què l'escenari es converteix en un immens plànol de París, cerca a més d'originalitat una funcionalitat idònia per al cantant. I aquest aspecte, el de no robar en excés protagonisme al cantant és el que permet convertir els artistes en epicentre de l'acció. La comoditat de l'escenari i de vestuari afavoreix un cant natural i que les veus despleguin plàcidament les seves facultats. Netrebko ens regala una Mimì sensacional; una veu bellíssima, cristal·lina, i que emociona en el primer acte i commou profundament en el darrer. Una Mimì que transmet constantment dolçor i finalment profunda compassió. Piotr Beczala és un tenor que està guanyant dia rere dia un lloc de màxim prestigi en el panorama líric. La seguretat, els bons dots artístics, l'aprofundiment en el personatge, fan del seu Rodolfo un veritable exemple. Hi ha moments en què li pot manca certa empena, però aquest fet queda en segon terme davant la seva veu prodigiosa i l'emotivitat en el cant. Sensual, atrevida, esplèndida en el rol de Musetta és el que ens ofereix Nino Machaidze amb un segon acte que broda tant a nivell vocal com d'actuació. Bravíssim el Marcello de Massimo Cavaletti (sensacional tant en el final de l'acte tercer com en el duo "O Mimì,

tu piú non torni") i sentida i emotiva la "Vecchia zimarra" cantada per Carlo Colombara. Alessio Arduini resol sense problemes el rol de Schaunard. No volem desvelar el que succeeix en l'aspecte vocal en el final del primer acte ("O soave fanciulla"), ni el meravellós efecte visual i conceptual amb què acaba l'òpera. És una producció de la qual els amants de Puccini cal que gaudeixin i en descobreixin aquests i altres aspectes. **Lluís Trullén**

CONCERT



The European Concert 2012 | Brahms, Haydn, Beethoven

Gautier Capuçon, violoncel. Berliner Philharmoniker.
Dir.: Gustavo Dudamel. **Deutsche Grammophon. 2013**

El Concert Europeu (Europakonzert o The European Concert, com es coneix internacionalment) és un dels esdeveniments més significatius anualment per a l'Orquestra Filharmònica de Berlín. Aquest concert, que té lloc cada 1 de maig, commemora la fundació de l'orquestra més prestigiosa d'Alemanya, que va tenir lloc l'1 de maig de 1882.

Cada any el concert se celebra en una ciutat europea diferent i amb un director d'orquestra escollit, com usualment en el cas d'aquest tipus de formacions, pels membres de la pròpia orquestra. El Escorial o el Teatro Real de Madrid, sota la direcció de Daniel Barenboim, han estat els emplaçaments més propers a Catalunya, on s'ha dut a terme aquest emblemàtic concert, que vindria a ser l'equivalent del Concert d'Any Nou de la Filharmònica de Viena, per a la Berliner Philharmoniker. Precisament a Viena és on té lloc el "Concert Europeu" de 2012, a la magnífica escola d'equitació espanyola que es troba annexa al majestuós Palau Imperial de Hofburg, residència durant molts anys de la família dels Habsburg.

El concert de 2012 té diversos al·licients, començant és clar, per la batuta que el lidera i que ja és un habitual del segell groc pel que fa a les novetats discogràfiques dels darrers dos anys. Gustavo Dudamel, el director veneçolà del qual ja no cal explicar l'origen, apareix en aquest concert totalment imbuït de l'esperit germànic de la música escollida i l'orquestra davant la qual es troba en aquell moment, si bé no renuncia al caràcter llatí en certs moments de frenesi beethoveniana.

Si bé a la primera part del concert el programa es mou en l'àmbit de l'excel·lència musical que se sobreentén en una orquestra com aquesta –i amb una esplèndida versió del *Concert per a violoncel núm. 1* de Haydn a càrrec del francès Gautier Capuçon–, és la segona part la que situa el concert en l'àmbit d'allò excepcional.

La *Cinquena* de Beethoven té el risc d'allò massa gastat per versions i versions acumulades en la tradició musical i el perill de la falta d'espontaneïtat en la versió per part dels músics d'una orquestra com la Berliner Philharmoniker.

La màgia d'aquesta versió és l'energia contagiosa de Dudamel que, amb uns *tempi* lleugers, dona espai a la música perquè flueixi i sorprengui. Els "Berliner" es deixen portar, contagiats per la màgia de la música, que sona nova i que ho és, en gran part, gràcies a la renovació que s'evidencia entre les files dels músics, cada cop més descaradament joves. **Mercedes Conde Pons**

LANG LANG

SONATA NÚM. 9, KV 311 DE MOZART PER GLENN GOULD

Descobrim “el tresor” discogràfic de la col·lecció privada de les personalitats més rellevants del món de les arts.



Nascut a la Xina l'any 1982, aquest virtuós del piano sobresurt per la seva habilitat combinant l'expressivitat, la musicalitat i una tècnica extraordinària. Al costat d'aquestes capacitats, una estratègia de màrqueting precisa l'ha situat com un dels pianistes més desitjats del planeta. I és que Lang Lang ha trencat amb gairebé tots els estereotips i rituals del món de la música clàssica. Quan parlem de Lang Lang estem referint-nos a un *pop star* que ven milers d'exemplars de CD i provoca el deliri a les sales de concerts que trepitja.

No és estrany, doncs, que Liszt sigui el seu com-

positor predilecte. La seva carrera comparteix força trets amb els del *showman* hongarès. Van ser precisament els celebrats dibuixos animats de *Tom & Jerry* interpretant la *Rapsòdia núm. 2* de Liszt el que el van empènyer a dedicar-se al piano.

Obsessionat per arribar al públic, parla de la connexió màgica que es produeix en determinades sales de concerts i recorda les dues actuacions que el van portar al Palau de la Música Catalana (temporades 2006-07 i 2009-10).

La llista de les seves preferències discogràfiques és força llarga, però en destaquem: el *Concert per a piano núm. 2* de Rakhmàninov en la versió de Gary Graffman i Bernstein amb la NYPh, Ravel i el seu *Concert en Sol* amb Martha Argerich i Abbado; Vival-

di i les seves *Quatre estacions* amb Itzhak Perlman, la *Sonata Appassionata* de Beethoven interpretada per Alfred Brendel, “Summertime” de *Porgy & Bess* per Cynthia Hayman i Simon Rattle, el segon temps del *Concert de clarinet* de Mozart per Sabine Meyer i Abbado, el *Concierto de Aranjuez* en la versió de John Williams i Barenboim i, per sobre de tot, la *Sonata núm. 9, KV 311* de Mozart en la versió de Glenn Gould.

Proposant nous camins i enllaços en la música, Lang Lang es relaxa escoltant *hip-hop*: “És una música molt natural i sincera. Això és el que necessita la música clàssica.” Segurament és el viatge necessari, encara que no estarà exempt de polèmiques.

Coordinat per Víctor García de Gomar



Olaf Heine

Palau 100

2013—2014

PALAU
DE LA
MÚSICA
ORFEÓ
CATALÀ



Informació i venda d'entrades:

Taquilles del Palau de la Música

Tel. 902 442 882

taquilles@palaumusica.cat

Troba'ns a:  

René Jacobs Le nozze di Figaro

Dimarts, 03.12.13 — 20.30 h

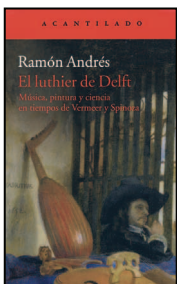


Pietro Spagnoli, comte d'Almaviva
Rosemary Joshua, comtessa d'Almaviva
Konstantin Wolff, Figaro
Sophie Karthäuser, Susanna
Anett Fritsch, Cherubino
Marcos Fink, Bartolo/Antonio
Isabelle Poulenard, Marcellina
Thomas Walter, Don Curzio/Basilio
Lore Binon, Barbarina
Cor de Cambra del PMC
Orquestra Barroca de Friburg
Ann-Kathrin Schreiber, concertino
René Jacobs, director

W. A. Mozart: *Le nozze di Figaro*, KV 492

Preus: de 25 a 175 euros





El luthier de Delft Música, pintura y ciencia en tiempos de Vermeer y Spinoza

Ramón Andrés. Acantilado. Quaderns Crema
Barcelona. 2013. 325 pàg

Recentment la National Gallery de Londres va acollir una exposició interessant titulada "Vermeer i la música" que permetia passejar, en la intimitat de la sala d'exposicions temporals annexa a la gran galeria, pels quadres més representatius de la pintura holandesa del segle XVII, els quals reproduïen l'espai íntim que la música ocupava en els quefers quotidians de les llars holandeses. Quadres de pintors tan representatius com Jan Steen, Gabriel Metsu, Pieter Claesz i, naturalment, Jan Vermeer, on els instruments apareixen no només com a mers instruments musicals, sinó també com a objectes de decoració i tresors que contenen molt més que una afició –la música–, sinó tota una manera de viure i d'entendre el món, representativa dels Països Baixos del segle XVII.

Precisament aquesta manera de viure i d'entendre el món és la que, partint dels paràmetres exposats visualment en aquesta exposició –casualment contemporània en el temps de la publicació d'aquest llibre– serveix de nucli central del nou llibre de Ramón Andrés. Partint d'allò particular, el quadre de Carel Fabritius *Vista de Delft*, 1652, Ramón Andrés va desgarrant els aspectes més elementals de la ciència, el pensament i l'art a la Holanda del segle XVII, sempre partint de la mirada individual de l'artista, ja sigui el pintor, el músic, el lutier, el pensador, o el simple diletant.

La seva ploma s'adiu al caràcter introspectiu d'un ofici tan íntim i solitari com el de lutier i és per això que endinsar-se en l'univers tranquil i silenciós de la vida familiar i quotidiana d'aquell no tan llunyà segle XVII fa enyorar l'època en què el temps no es mesurava basant-se en objectius sinó en fets consumats.

Les sempre acurades edicions d'Acantilado ofereixen nombroses il·lustracions que ajuden a entendre l'univers geomètric, filosòfic i artístic exposat en les lleugeres 325 pàgines que ocupa el volum. Afegir-hi de fons la música de Sweelinck o el so melangiós de la flauta de bec, el llaut, el virginal o el clavicèmbal, és l'únic que manca per transportar el lector a l'encisador món intimista de Vermeer. **Mercedes Conde Pons**



Orgues del Camp de Tarragona i les Terres de l'Ebre

Fina Anglés Soronellas i Jordi Vergés Riart. Diputació
Tarragona, RBIV Ramon Berenguer. 2013. 144 pàg.

Poques vegades un hom se sent empès a fer una crítica d'un producte cultural amb tan poca possibilitat de trobar una mínima esclatxa reprovatòria i que el mena tant a rendir-se davant la seva excel·lència.

En aquest llibre es compleixen amb exactitud màxima valors tan fonamentals com l'existència d'un projecte i d'uns objectius preestablerts i l'acompliment fins a les últimes conseqüències. I és clar, que aquests objectius tinguin validesa i transcendència. Això comporta inexcusablement per part dels executors un elevat grau de capacitat i de responsabilitat. Des

de totes aquestes fonamentals premisses el resultat és immillorable. El propòsit, ambiciosíssim, és inventariar tot el patrimoni organístic de les comarques a què es refereix el títol. I a més, fer-ho amb un aprofundiment de dades històriques, tècniques i plàstiques que arriba a l'extenuació documental. Un hom té la impressió que no hi ha la més mínima possibilitat de poder dir més del que s'exposa de cap dels orgues aplegats; i que, per tant, aquesta és una obra amb unes dosis de veritat absolutes i definitives.

Però si aquest mèrit cabdal no fos suficient, a més s'hi inclou una vastíssima i valuosa documentació que omple la primera part del volum, en la qual s'ofereix un treball minuciós i exhaustiu sobre el "tot orgue", d'un sentit de la pedagogia divulgadora exemplar que abasta característiques tècniques, d'interpretació musical, històriques, escoles, criteris de restauració...; ultra, a més, presentar unes síntesis biogràfiques d'un aplec nombrós de constructors d'orgues que poua gairebé en les fondàries de la història d'aquest instrument i arriba fins al moment actual.

Una edició acuradíssima i rica en il·lustracions de gran bellesa arrodoneix un llibre de lectura engrescadora que, mèrit definitiu, interessa tant a l'especialista il·lustrat com a l'afecionat mínimament sensible.

Jaume Comellas



La danza de l'arquitecte

Antoni Pizà. Editorial Ensiola. Mallorca, 2012. 580 pàg.

Antoni Pizà (Felanitx, 1962), resident de molts anys a Nova York, on és professor universitari i director de la Foundation for Iberian Music, ha desplegat una àmplia activitat com a assagista, musicòleg i crític. Pizà lliura ara aquesta *Danza de l'arquitecte* que és continuació d'*El doble silenci: reflexions sobre música i músics* publicat el 2003. El llibre recull més de dos-cents articles apareguts, gairebé tots, a *Bellver*, el suplement cultural del «Diario de Mallorca», entre 2003 i 2012 i ve a ser, segons el mateix autor, una mena de "diari intel·lectual dels darrers deu anys, el registre vigilant i sol·licit del que he escoltat, del que he vist, del que llegit durant aquesta última dècada".

La danza de l'arquitecte fa sofisticada referència esbiaixada en el seu títol a la frase genial atribuïda a Frank Zappa, encara que altres autors la remeten a Thelonius Monk, segons la qual "escriure sobre música és com ballar sobre arquitectura". Una frase que fa diana sobre el vell tema de la condició inefable de la música.

El llibre no organitza el material de manera cronològica, sinó al voltant de dotze grans blocs temàtics, tot indicant al final de cada article la data de publicació. El volum ve a ser com un immens trencaclosques: cada peça se centra minuciosament en un detall, però és el conjunt el que ens dona el sentit global de la mirada de Pizà i dibuixa una visió completa de la posició de l'autor envers el fet musical i les relacions amb la societat on existeix.

Amb un estil desimbolt, vehement fins a l'apassionament, amb una actitud crítica vehiculada sovint a través d'un esmolat sentit de l'humor, Pizà ens mostra en aquesta *Danza de l'arquitecte* l'enorme varietat d'interessos musicals i l'amplitud d'horitzons que el duen a no rebutjar cap música ni cap tema.

Xavier Pujol

SOLUCIONS MÚSICA ENCREUADA

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

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

www.sidokus.com

Per tu ploro (Pep Ventura)

INFORMACIÓ RMC

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

Preus

Cobertes i índexs: 10,00 € (unitat)

Cobertes: 4,00 € (unitat)

Índexs: 7,00 € (unitat)

25% de descompte en entrades a diversos cicles del Palau de la Música Catalana

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 Simfònics al Palau, Constel·lació Palau 100, Cicle Coral Orfeó Català, Tardes al Palau, Cor de Cambra del Palau, Liceu al Palau, ECHO-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.

Subscriu-te 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

CATALUNYA MÚSICA

TRANSMISSIONS EN DIRECTE

Un total de vint transmissions són les que ha preparat Catalunya Música durant els mesos de novembre i desembre.

En l'àmbit operístic cal esmentar l'emissió del primer títol de la temporada dels Amics de l'Òpera de Sabadell, *La flauta màgica* de W. A. Mozart. Serà el divendres 8 de novembre, des de l'Auditori de Sant Cugat del Vallès. De la temporada del Liceu, se'n transmetran tres obres: *Agrippina* de G. F. Händel, el dilluns 18 de novembre; *L'Atlàntida* de Manuel de Falla, el dijous 28 de novembre, i *Cendrillon* de J. Massenet, el dilluns 23 de desembre. Pel que fa als directes UER, el dissabte 7 de desembre s'oferirà la inauguració de la temporada de La Scala de Milà: *La Traviata* de G. Verdi, amb Diana Damrau i Piotr Beczala i la direcció de Daniele Gatti. I el dissabte següent serà el torn de l'últim títol verdí, *Falstaff*, des del Metropolitan de Nova York amb la direcció de James Levine i Ambrogio Maestri en el paper principal.

El divendres 22 de novembre es complirà el centenari del naixement de Benjamin Britten. Des de la ciutat d'Aldeburgh, on va morir l'any 1976, s'oferirà un concert commemoratiu amb la seva música interpretada pel Cor i l'Orquestra Simfònica de la BBC dirigits per Oliver Knussen. I la vigília, des de Copenhaguen, se n'emetrà també en directe el cèlebre *War Requiem*, op. 66.

Les ciutats de París, Estocolm, Munic i Frankfurt acolliran altres concerts que Catalunya Música també oferirà en directe durant els mesos de

novembre i desembre. En primer lloc, destaca el que protagonitzaran el pianista Javier Perianes i el director Juanjo Mena amb l'Orquestra Nacional de França. Serà el dijous 7 de novembre al vespre. La soprano Veronique Gens cantarà *Les nits d'estiu* d'Hector Berlioz amb l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Frankfurt i la direcció de Lionel Bringuier el divendres 15 de novembre, i la pianista Iulianna Avdeeva oferirà un recital amb música de F. J. Haydn, S. Prokófiev i F. Chopin a Munic el dimarts 19 de novembre. El divendres 20 de desembre, novament des de Munic, s'emetrà l'oratori *La Creació* de F. J. Haydn amb direcció de Bernard Haitink.

De nou a casa nostra, no es poden deixar d'esmentar altres propostes interessants que Catalunya Música transmetrà en directe. El dilluns 25 de novembre, des de l'església del Pi de Barcelona, s'oferirà el *Llibre vermell de Montserrat* en la versió de Jordi Savall. Pel que fa a la temporada de l'OBC, se n'emetraran els concerts dels diumenges 1, 15 i 22 de desembre. Igualment, cal destacar la participació solista de Mireia Farrés i de les germanes Labèque i la interpretació de la trilogia sacra *La infància de Crist* de Berlioz.

I no es pot tancar aquesta ressenya sense esmentar el tradicional Concert de Sant Esteve que enguany arriba al centenari i que, un any més, Catalunya Música oferirà en directe el dijous 26 de desembre des del Palau de la Música Catalana.

Dijous, 7 de novembre, a les 20.00 h | Teatre dels Camps Elisis de París
TEMPORADA 2013-14 ORQUESTRA NACIONAL DE FRANÇA
 Kaija Saariaho: **Circle Map**. Camille Saint-Saëns: **Concert per a piano núm. 5 en Fa major, op. 103**. Edward Elgar: **Variacions sobre un tema original, "Enigma", op. 36**. Javier Perianes, piano. Orquestra Nacional de França. Dir.: Juanjo Mena. (105m)

Divendres, 8 de novembre, a les 21.00 h | Teatre-Auditori Sant Cugat
TEMPORADA 2013-14 AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL
 Wolfgang Amadeus Mozart: **Die Zauberflöte** (La flauta màgica), *singspiel* en dos actes. Eugènia Montenegro, Albert Casals, Toni Marsol, Rocio Martínez, Elisa Vélez, Iván García i Jordi Casanova, entre d'altres. Cor d'Amics de l'Òpera de Sabadell. Orquestra Simfònica del Vallès. Dir.: Daniel Gil de Tejada. (180m)

Divendres, 15 de novembre, a les 20.05 h | Gran Auditori de l'Antiga Òpera de Frankfurt
TEMPORADA 2013-14 O. SIMF. DE LA RÀDIO DE FRANKFURT
 Paul Dukas: **L'apprenti sorcier** (L'aprenent de bruixot), poema simfònic. Hector Berlioz: **Les nits d'estiu**, cicle de cançons, op. 7 (versió per a veu i orquestra). Piotr Ilitx Txaiovski: **Sinfonia núm. 6 en Si menor, "Patètica", op. 74**. Veronique Gens, soprano. Orquestra Simfònica de la Ràdio de Frankfurt. Dir.: Lionel Bringuier. (120m)

Dilluns 18, de novembre, a les 20.00 h | Gran Teatre del Liceu
TEMPORADA 2013-14 DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
 Georg Friedrich Händel: **Agrippina, opera seria** en tres actes. Sarah Connolly

Ily, Malena Ernman, Danielle de Niese, Franz-Josef Selig, David Daniels, Ian Henry Waddington, Dominique Visse i Enric Martínez-Castignani. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Harry Bicket. (240m)

Dimarts, 19 de novembre a les 20.03 h | Estudi 2 de la Ràdio de Baviera a Munic
TEMPORADA 2013-14 MÚSICA CAMBRA RÀDIO DE BAVIERA
 Franz Joseph Haydn: **Sonata per a piano núm. 44 en Mi b, Hob. XVI:49**. Serguei Prokófiev: **Sonata per a piano núm. 7 en Si b, op. 83**. Frédéric Chopin: **Vint-i-quatre preludis per a piano, op. 28**. Iulianna Avdeeva, piano. (115m)

Dijous, 21 de novembre, a les 19.30 h | Concert Hall de Copenhaguen
TEMPORADA 2013-14 O. SIMFÒNICA NACIONAL DANESA
 Benjamin Britten: **War Requiem** (Rèquiem de guerra) op. 66. Tatiana Pavlovskaja, soprano. Jeremy Ovenden, tenor. Florian Boesch, tenor. Orquestra de Cambra Nacional Danesa. Reial Capella Coral de Copenhaguen. Cor i Orquestra Simfònica Nacional Danesa. Dir.: John Nelson. (100m)

Divendres, 22 de novembre, a les 20.30 h | Snape Maltings Concert Hall d'Aldeburgh
CONCERT DEL CENTENARI BRITTEN D'ALDEBURGH
 Benjamin Britten: **Cantata academica, op. 62**. Ryan Wigglesworth: obra d'encàrrec (estrena). Benjamin Britten: **Four Sea Interludes i Passacaglia** per a orquestra, op. 33a, **Spring Symphony** (Sinfonia primavera) per a solistes, cor i orquestra, op. 44. Clare Booth, soprano. Christine Rice, mezzo-soprano. Ian Bostridge, tenor. Christopher Purves, baríton. Cor i Orquestra Simfònica de la BBC. Dir.: Oliver Knussen. (105m)

Dilluns, 25 de novembre, a les 21.00 h | Església del Pi de Barcelona

CICLE 2013-14 EL SO ORIGINAL A L'AUDITORI

Llibre vermell de Montserrat. La Capella Reial de Catalunya. Hespèrion XXI. Jordi Savall, viola de gamba i direcció. (110m)

Dijous, 28 de novembre, a les 20.00 h | Gran Teatre del Liceu

TEMPORADA 2013-14 DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Manuel de Falla: **L'Atlàntida**, cantata en tres parts. Àngel Odena, Ofèlia Sala, Gemma Coma-Alabert, David Alegret, Francisco Vas, Àlex Sanmartí, Elena Copons i Anna Tobella, entre d'altres. Cor Vivaldi-Petits Cantors de Catalunya. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Josep Pons. (150m)

Diumenge, 1 de desembre, a les 11.00 h | Auditori de Barcelona

TEMPORADA 2013-14 DE L'OBC

George Benjamin: **Dance Figures**, música de ballet. Johann Nepomuk Hummel: **Concert per a trompeta i orquestra en Mi major, S. 49**. Gustav Holst: **Els planetes**, suite per a orquestra, op. 32. Mireia Farrés, trompeta. Cor Lieder Càmera. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Jaime Martín. (105m)

Dijous, 5 de desembre, a les 20.00 h | Sala Gaveau de París

TEMPORADA 2013-14 ORQUESTRA NACIONAL DE FRANÇA

Maurice Ravel: **Le tombeau de Couperin** (La tomba de Couperin), suite orquestral. Gabriel Fauré: **Balada per a piano i orquestra en Fa # menor, op. 19**, **Fantasia per a piano i orquestra en Sol major, op. 111**. Francis Poulenc: **Sinfonietta per a orquestra, FP 141**. Philippe Cassard, piano. Orquestra Nacional de França. Dir.: Fabien Gabel. (100m)

Dissabte, 7 de desembre, a les 18.00 h | Teatre La Scala de Milà

TEMPORADA 2013-14 DE LA SCALA

Giuseppe Verdi: **La Traviata**, òpera en tres actes. Diana Damrau, Piotr Beczala, Zeliko Lucic, Giuseppina Pionti, Mara Zampieri, Antonio Carianò, Roberto Accurso, Andrea Porta, Andrea Mastroni, Nicola Pamio, Ernesto Petti i Ernesto Panariello. Cor i Orquestra del Teatre La Scala de Milà. Dir.: Daniele Gatti. (160m)

Dimarts, 10 de desembre, a les 20.00 h | Òpera Còmica de París

TEMPORADA 2013-14 ORQUESTRA FIL. DE RÀDIO FRANÇA

Franz Schubert: **Simfonia núm. 8 en Si menor, "Inacabada", D. 759**. Wolfgang Amadeus Mozart: **Concert per a piano i orquestra núm. 22 en Mi b, KV 482**. Jean Sibelius: **Simfonia núm. 6 en Re menor, op. 104**. Jonathan Biss, piano. Orquestra Filharmònica de Ràdio França. Dir.: Thomas Dausgaard. (90m)

Divendres, 13 de desembre, a les 19.30 h | Berwaldhallen d'Estocolm

TEMPORADA 2013-14 O. SIMFÒNICA RÀDIO SUECA

Richard Wagner: "Preludi" i "Mort d'amor" de l'òpera **Tristan und Isolde**, WWV 90. Ingvar Lidholm: **Poesis** per a piano i orquestra. Antonín Dvořák: **Simfonia núm. 8 en Sol major, op. 88**. Marten Landström, piano. Orquestra Simfònica de la Ràdio Sueca. Dir.: Herbert Blomstedt. (94m)

Dissabte, 14 de desembre, a les 19.00 h | Òpera Metropolitana del Lincoln Center de Nova York

TEMPORADA 2013-14 DEL MET

Giuseppe Verdi: **Falstaff**, comèdia lírica en tres actes. Ambrogio Maestri, Franco Vassallo, Angela Meade, Lisette Oropesa, Jennifer Johnson Cano, Stephanie Blythe i Paolo Fanale, entre d'altres. Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: James Levine. (200m)

Diumenge, 15 de desembre, a les 11.00 h | Auditori de Barcelona

TEMPORADA 2013-14 DE L'OBC

Benjamin Britten: **Simfonia simple, op. 4**. Wolfgang Amadeus Mozart: **Concert per a dos pianos i orquestra núm. 10 en Mi b, KV 365**. Ludwig van Beethoven: **Simfonia núm. 5, en Do menor, op. 67**. Katia i Marielle Labèque, pianos. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: John Nelson. (105m)

Divendres, 20 de desembre, a les 20.03 h | Herkulessaal de Munic

TEMPORADA 2013-14 O. SIMFÒNICA RÀDIO DE BAVIERA

Franz Joseph Haydn: **Die Schöpfung** (La Creació), oratori en tres parts, Hob. XXI:2. Camilla Tilling, soprano. Mark Padmore, tenor. Hanno Müller-Brachmann, baix baríton. Cor i Orquestra Simfònica de la Ràdio de Baviera. Dir.: Bernard Haitink. (115m)

Diumenge, 22 de desembre, a les 11.00 h | Auditori de Barcelona

TEMPORADA 2013-14 DE L'OBC

Hector Berlioz: **L'enfance du Christ** (La infància de Crist), trilogia sacra, op. 25. Maria Ricarda Wesseling, Agustín Prunell-Friend, Alexandre Duhamel, Paul Gay i Marc Pujol. Cor Madrigal. Cor Lieder Càmera. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Pablo González. (115m)

Dilluns, 23 de desembre, a les 20.00 h | Gran Teatre del Liceu

TEMPORADA 2013-14 DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Jules Massenet: **Cendrillon**, conte de fades en 4 actes. Joyce DiDonato, Ewa Podles, Alice Coote, Annick Massis, Cristina Obregón, Marisa Martins i Laurent Naouri, entre d'altres. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Andrew Davis. (180m)



Antoni Boix

Dijous, 26 de desembre, a les 19.00 h | Palau de la Música Catalana

CONCERT DE SANT ESTEVE

100 aniversari del concert. Cors de l'Escola Coral de l'Orfeó Català. Mercè Pi, Glòria Fernández, Glòria Coma, Buia Reixach i Esteve Nabona, directors. Cor de Cambra del Palau de la Música. Orfeó Català. Josep Vila i Casañas, director. (120m)

'REQUIEMS'

PER ALS NOSTRES DIES

RAMÓN ANDRÉS

No, no es pot contemplar com un fet atzarós, sinó com una deriva de la història, de la nostra història última, perceptible també en la música. La presència de *requiems* en el si del repertori contemporani, intensa com no s'esdevenia feia segles, no fa sinó descobrir una consciència de final. Lluny d'evocar la memòria d'un difunt, com era antigament, hem de demanar-nos si els compositors, potser sense adonar-se'n, ara estan dirigint les seves pàgines de *missa pro defunctis* a un temps que mor com moren les idees i les formes de la cosa ètica.

L'esquinçament que van suposar les dues guerres mundials, la destrucció de les quals va oficialitzar –sobretot la Segona– el menyspreu universal de la vida, amb el macabre colofó dels camps d'extermini, no han cicatritzat. Continuen fumejant les restes, les nostres, tal com s'esdevé en *La fuga de la mort* de Paul Celan, aquella *Todesfuge* en què una fossa oberta als núvols deixa caure una pluja fina que continua amarant el pensament. En escoltar el *Requiem* de Ligeti, els seus acords extrems; en percebre la caiguda dels cossos al *Requiem de guerra* de Britten; en endinsar-nos en els paisatges devastats del *Requiem* de Gubaidulina, o en la desolació de les notes de Rüttli, i, encara més, en les tenebres de *Requiem[s]*, un tríptic fúnebre de Dusapin que ben bé es podria diluir en els llunyans plans de Tarkovski, comencem a sospitar que tots, i sense exclusió, formem part dels membres d'una societat ja acostumada a una erosió moral lenta però constant. Potser el *Requiem* de Henze, potser «les veus sense veu» d'Hiroshima evocades per Hosokawa, ens estan dient que allò que va agafar el nom de Modernitat està abaixant les portes, desmantellada. Potser els seus compassos ens parlen de la ficció democràtica i dels miratges de les utopies, de la pèrdua de sentit i de la victòria de la subjectivitat, i ho fan des d'un contrapunt que teixeix respostes cap al no-res, des d'uns salts intervàlics que ho són cap al buit, des de melodies que es tensen de manera indicible per desdibuixar-se tot seguit, com passa a les figures que perviuen als quadres de Gerhard Richter.

Quan s'oblida que la música és el cant que està implícit en les coses; quan pensem des de l'autooblit –fent servir l'expressió de Ga-

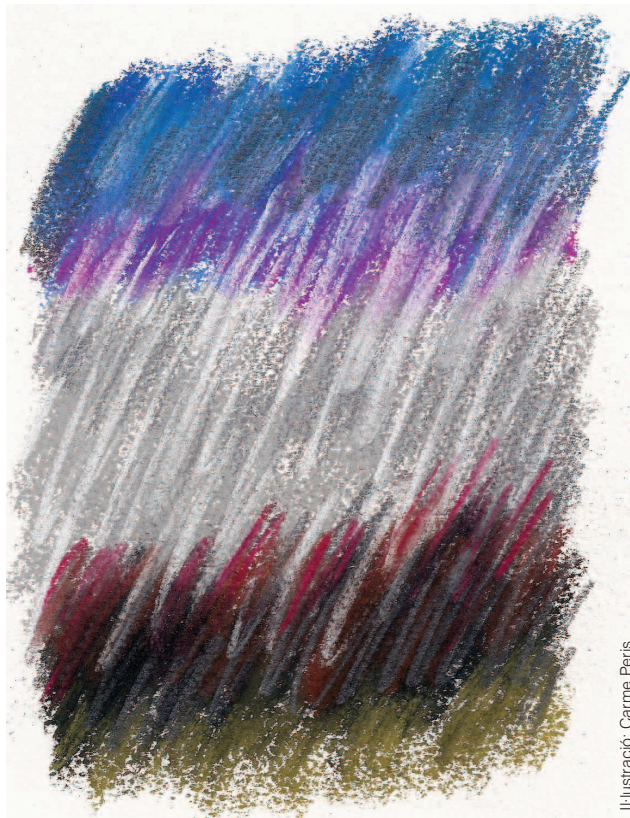
damer en *L'inici de la saviesa*–, el so, el contingut de la seva ressonància, arriba somort a l'oïda. Per aquesta raó rebem amb claredat els ecos d'un “final dels temps”, tal com ho va aventurar Messiaen; per això, les seqüències de *Mortuos Plango* de Harvey. En la creació situada en l'eix de dos segles, el *requiem* ha adquirit un nou significat, una dimensió estranya, distant, sens dubte, de tot el que escoltem en les imponents elegies d'Ockeghem i Desprez, que al segle XV ompliren de recolliment fins al darrer dels racons eclesials. Avui

el lament no s'eleva per una ànima, sinó per un món que jau en el seu propi estrall.

Es parla d'una Europa postpolítica, d'una era postcristiana, d'un Occident esgotat en la seva recerca de sentit. També es parla d'un mercat civilitzador, un concepte ignominiós. Tot, es podria dir, està pensat com a recordatori de la nostra insignificança en el que és real; tot sembla argumentat com un mirall de la indefensió comuna. El flagell publicitari, el fuet dels mitjans de comunicació i la seva habilitat per a la desmoralització de la gent, les infàmes bancàries, el ben cuidat jardí de Wall Street, la corrupció institucionalitzada, el consum fet ideologia, l'espòli, en fi, són vies obertes cap a un nihilisme de nou encuny que, sigui dit de passada, ha perdut la capacitat de qüestionament crític que va tenir temps enrere.

Quan sona el *Requiem* de Schnittke pensem en els deshertats personatges de Sebald, en la seva solitud i vagareig sens fi; quan

ho fan els de Gagneux i Gorli, ens ve a la memòria aquell silenci dels polígons industrials abandonats, on algú, aprofitant un cobert, s'ha instal·lat. Música que desfila, que sobrevola la consciència, que ens remet a la negació del que vam ser, a la necessitat de la dualitat, una marca cada cop més fonda de la civilització occidental. *L'Apocalypse de Jean*, que Henry, l'autor, va subtitular «Lecture électronique en cinq temps», volia escenificar, fa unes dècades, aquest espai convuls pel qual deambulem; aquelles seqüències sonores, a vegades distorsionades fins a esberlar-se, eren una mena de crida, un prolegomen *pro defunctis*. Tal vegada, en escoltar un *requiem* escrit als nostres dies podem sentir que alguna cosa, substancial, ens ha estat usurpada. ♦



Il·lustració: Carme Peris

La música comença allà on s'acaba el poder de les paraules

Richard Wagner

Cat **M**úsica

Intensament clàssics



Qualitat i cultura



Abona't al Cicle Coral Orfeó Català 2013—2014



ORFEÓ
CATALÀ
PALAU
DE LA
MÚSICA

01
**Cor Vivaldi – Petits
Cantors de Catalunya**
Dimarts, 18.02.14 — 20.30 h



Arnau Farré, orgue
Josep Bufo, piano
Òscar 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
Kammarkör**
Dijous, 15.05.14 — 20.30 h



Fredrik Malmberg, director

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

Preus: de 15 a 25 euros

05
**Orfeó Català
OBC**
Dijous, 12.06.14 — 20.30 h



María Espada, soprano
Inés Moraleda, mezzosoprano
Roger Padullés, tenor
Pablo Larraz, tenor
Marc Pujol, baix
Josep Vila i Casañas, dir.

Schubert: *Missa núm. 6*

Preus: de 20 a 30 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 de Noies
de l'Orfeó Català**
Diumenge, 01.06.14 — 18.00
Petit Palau



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

La lluna parla; cants de la nit
Domènec: *Planetes*
Lieder de Schubert, Schumann,
Mendelssohn i Brahms.

Preus: de 10 a 15 euros

06
**Cor Infantil
de l'Orfeó Català**
Dissabte, 14.06.14 — 20.00 h
Petit Palau



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

Pergolesi: *Stabat Mater*

Preus: de 6 a 10 euros

Abonant-te obtindràs molts avantatges:

- 25% descompte sobre el preu de les entrades individuals.
- Possibilitat de canviar les entrades quan no puguem assistir.
- I molts més avantatges que pots consultar al 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 €