

CARLES SANTOS

Músic 'outsider'

**COR INFANTIL
AMICS DE
LA UNIÓ**

Projecte d'èxit

REVISTA MUSICAL CATALANA

IVÁN MARTÍN

Un pianista
compromès

**LES BALLETS DE
MONTE-CARLO**

'La Belle' al Liceu

100

ANYS DEL CONCERT DE SANT ESTEVE

DOSSIER: PASSIÓ PER LA "CAMBRA"



Abona't a Tardes al Palau

2013—2014



PALAU
DE LA
MÚSICA
ORFEÓ
CATALÀ

Obtindràs molts avantatges:

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

Preu de l'abonament a partir de 82 €

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

Esbart Dansaire de Rubí

10.02.14 — 19.00 h



Dansa XXI.cat — 90è aniversari
El ball de gitanes de Rubí
(espectacle de dansa)

Preus: de 15 a 18 euros

Spanish Brass Luur Metalls

24.02.14 — 19.00 h



Carlos Benetó i Juanjo Serna, trompetes
Manuel Pérez, trompa
Indalecio Bonet, trombó
Sergio Finca, tuba

Obres de J. S. Bach, A. Guinovart,
E. Granados, T. Bretón, N. Rota,
A. C. Jobim, D. Ellington i Fats Waller

Preus: de 10 a 12 euros

La Locomotora Negra "A tot swing"

05.05.14 — 19.00 h



Temes estàndards del *song book* americà, del repertori de jazz clàssic i composicions de Ricard Gili.

Preus: de 20 a 25 euros

Bandes sonores amb la Banda Municipal

26.05.14 — 19.00 h



Salvador Brotons, director

John Williams: bandes sonores de pel·lícules:
Star Wars, *Indiana Jones*, *Superman*, *Harry Potter*,
Jaws, *E.T.*, *La llista de Schindler...*

Preus: de 20 a 25 euros

Cobla la Principal de la Bisbal

"125 anys de sardanes"

13.01.14 — 19.00 h



Capella Polifònica (Joan Asin, director)
Cor Filharmonia (Irene Llongarriu, directora)
Cor Maragall (Sara Pujolràs, directora)
Coral Saba Nova (Roser Busquets, directora)
Francesc Cassú, director

Preus: de 12 a 15 euros

Divine Gospel Reunion

Tres grans dives del gospel

31.03.14 — 19.00 h



Negro spirituals i gospel desbordants d'energia per compartir en comunió amb el públic.

Preus: de 20 a 25 euros

La Real Cámara "Commemoració 1714"

16.06.14 — 19.00 h



Raquel Andueza, soprano
Emilio Moreno, violí i mestre de concert

Les músiques barcelonines de l'arxiduc Carles:
obres vocals i instrumentals d'E. Barón
d'Astorga, J. Picanyol, A. Caldara,
F. Valls, T. Albinoni i A. Corelli.

Preus: de 12 a 15 euros

Editorial

Bon any coral

Vivim en un món frenètic, on la informació es gestiona sovint de manera massa lleugera, manipulant i transformant –no sempre positivament– la realitat. Això pot dur a errades de magnituds inexcusables, per bé que poden tenir un efecte revulsiu insospitat.

Un conegut periodista va publicar recentment en un rotatiu unes declaracions que han revolucionat, indignat i provocat hilaritat a parts iguals en el món coral català. El columnista es va aventurar a afirmar que a Catalunya no se sol cantar gaire i que en aquest país es dona per descomptat que cantar és fer el ridícul, i citava com a únics referents corals “els cors de Clavé, les veus blanques montserratines i la perfecció de la Coral Sant Jordi”, bo i destacant-ne sobretot el “hieratisme”; un judici agosarat i fals sobre la salut del cant coral català. Les reaccions, naturalment, no van trigar gens.

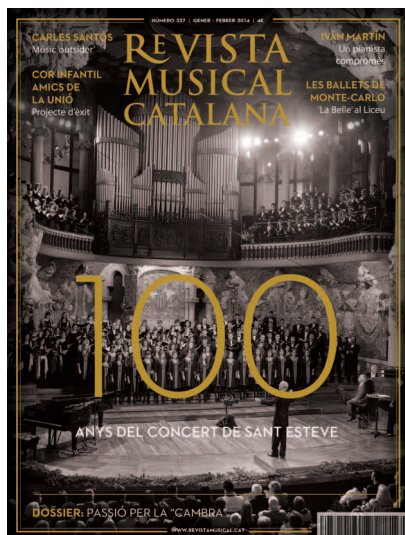
El món coral català és un dels més actius i sans a nivell europeu. Tant és així que Barcelona ha estat escollida propera capital mundial del cant coral el 2017, com a ciutat organitzadora del Simposi Mundial de la Federació Internacional per a la Música Coral. Disposa de més de 1.000 agrupacions corals –sense comptar les corals independents que omplen Catalunya– federades dins la Federació Catalana d'Entitats Corals; una entitat que organitza un nombrós gruix d'activitats per difondre el cant coral. La tradició del cant coral a Catalunya compta amb nombroses agrupacions corals de prestigi, algunes de centenàries, com l'Orfeó Lleidatà i l'Orfeó Català –per esmentar-ne només dues– i amb entitats corals que han esdevingut autèntiques famílies musicals: l'Agrupació Cor

Madrigal, la Polifònica de Puig-reig, entre tantes d'altres. A més, Catalunya gaudeix d'un planter important i talentós de directors corals, molts dels quals treballen tant al país com a l'estranger.

Precisament la «Revista Musical Catalana» –no oblidem que va sorgir de la iniciativa de l'Orfeó Català per a la difusió de la música a Catalunya– dedica la portada del primer número de l'any 2014 al ja centenari Concert de Sant Esteve, una de les cites ineludibles del cant coral català, que representa molt més que el món coral, com es deriva del tractament institucional que ha rebut els darrers anys. Una efemèride que se suma als èxits de l'Orfeó Català al llarg del 2013, com el seu debut a la Konzerthaus de Viena o el debut amb la Filharmònica de Berlín al Palau de la Música Catalana.

En una lectura no reivindicativa sinó positiva, caldria agrair al desafortunat opinador que hagi contribuït a posar a la palestra la rellevància de la realitat coral catalana i la necessitat, tanmateix, de fer pedagogia de la nostra tradició i prendre nota d'allò en què es pot millorar, com per exemple l'estatisme excessiu dels cantaires. Tenim l'obligació de transmetre la cultura i contribuir a fer què afirmacions tan poc encertades no proliferin espontàniament entre líders d'opinió. Sobretot si aquests líders basen les seves afirmacions en fórmules televisives adoptades d'altres països i basades més en l'espectacle televisiu que en la realitat coral. I caldria no oblidar que el grup guanyador –els DeuDeVeu– del programa que el mateix periodista indica com a taula de salvació del món coral català, *Oh happy day!* de TV3, està format per joves que han rebut la seva primera formació musical en el món coral “tradicional”, no pas en el món del teatre.

REVISTA MUSICAL CATALANA



NÚM. 337
GENER-FEBRER 2014

5a ÈPOCA · ANY XXXI

WWW.REVISTAMUSICAL.CAT

**FACEBOOK.COM/
REVISTAMUSICALCAT**

**TWITTER.COM/
REVISTAMUSCAT**

Portada:
Concert de Sant Esteve 2013
(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 Cester, Xavier Chavarria, Jaume Comellas,
Mercedes Conde Pons, Jordi Cornudella,
Ana María Dávila, Miquel Gené, Pep Gorgori,
Víctor García de Gomar, Jordi Ibáñez Fanés,
Pere Andreu Jarrod, Josep Lluís i Falcó, Joaquim
Noguero, Eduard V. Patsí, Javier Pérez Senz,
Jorge de Persia, Jaume Radigales, Cibrán Sierra
Vázquez, Albert Torrens, Lluís Trullén, Jordi Urpí i
Jacobo Zabalo.

DISSENY ORIGINAL

Aleix Viadé

IL·LUSTRACIONS

"Sequenze": © Carme Peris

PUBLICITAT

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

EDITA

Fundació Orfeo 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 2014

VERSIÓ DIGITAL

Webpublication



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

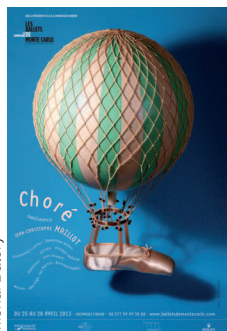
6 TRES PUNTS DE VISTA
per Javier Pérez Senz, Jaume Comellas i Xavier Chavarria

16 TALENTS D'AVUI
JÚLIA FARRÉS

20 SÓN NOTÍCIA
3r Cicle de Música Catalana Joan Manén. El Cor Jove de l'Orfeo Català a Viena. Portal New Catalan Music. Festival de lied LIFE Victoria. Cicle de noves músiques de Neu Arts i la Fundació Tàpies

24 ENTREVISTA
IVÁN MARTÍN

28 ARTICLE
L'ÒPERA (AQUÍ TAMPOC) NO HA MORT



Michaël Batiery

30 ARTICLE
EL VOL DANSAT DE LA MÚSICA
Jean-Christophe Maillot i Les Ballets de Monte-Carlo

32 A PROPÒSIT DE...
DANIEL BLANCH
President de l'Associació Joan Manén

34 COMPÀS LLIURE
REPUTACIONS VARIABLES

36 L'ÀNIMA DEL SO
MANOLO GERMÁN

DESTAQUEM



Antoni Boñil

8 REPORTATGE

100 ANYS DEL CONCERT DE SANT ESTEVE DE L'ORFEÓ CATALÀ



Eva Guillamet

12 ENTREVISTA

CARLES SANTOS

Músic 'outsider'

18 ARTICLE

COR INFANTIL AMICS DE LA UNIÓ

Projecte d'èxit

38 DOSSIER

PASSIÓ PER LA "CAMBRA"

UT MÚSICA

50 CORRESPONDÈNCIES
'A LATE QUARTET'



52 RECORDEM...
ALÍCIA DE LARROCHA

54 PANTALLES SONORES
EL CINEMA VA AL LICEU (i IV)

55 PAPER D'ASSAIG
LA "CAMBRA" DE SCHUBERT

56 L'EMPREMTA DE...
GONÇAL COMELLAS

58 NODES
LES ARTS EN VIU I LA MALALTIA DELS COSTOS

60 COS DE PARTITURES
JORDI SABATÉS

PUBLICACIONS

62 RESSENYES
DISCOS, DVD, LLIBRES

68 MÚSICA ENCREUADA

69 COL·LECCIÓ PRIVADA

72 CATALUNYA MÚSICA

CODA

74 SEQUENZE
SER MÉS LLEUMENT: TEMPS I MÚSICA

Ad Libitum

ES BUSCA DIRECTOR ARTÍSTIC

per Javier Pérez Senz

El Liceu afronta el 2014 un canvi que en definirà el futur operístic els anys vinents: l'elecció del nou director artístic. *"Un procés tranquil i sense presses"*, en paraules de l'ex del Liceu i titular del Teatro Real, Joan Matabosch, que pot durar fins al proper mes de setembre. Amb la programació de la temporada 2014-15 tancada i beneïda, certament no hi ha presses i el Liceu seguirà la mateixa tònica artística acuradament perfilada per Matabosch al llarg de la seva fructífera etapa. No és aquest el problema urgent. Una vegada més, la notícia la dona l'obertura d'una convocatòria pública per a la selecció del director artístic, les bases de la qual, aprovades per la Comissió Executiva del Teatre el passat 28 de novembre, són, com a mínim, sorprenents.

Les bases estableixen, tal com ressalta el comunicat de premsa del mateix coliseu líric, que *"el futur director haurà de tenir perfil internacional, experiència i adequar-se a l'actual model de programació artística i als paràmetres de sostenibilitat econòmica d'aquesta i del Teatre"*. A continuació s'indica que els candidats hauran d'acreditar, en primer lloc, *"coneixements significatius en la qualitat i agenda artística, especialment en el que concerneix teatres d'òpera"* i, seguidament, *"amplis coneixements d'artistes i produccions nacionals i internacionals per poder realitzar la futura programació"*. Encara que es llegeixi diverses vegades, mai no queda del tot clar el que demanen.

Els candidats hauran d'acreditar *"coneixements musicals i experiència en la gestió musical"*, *"capacitat d'adaptació al model artístic del Liceu"*, *"coneixements de gestió i visió econòmica de la programació, amb l'objectiu de dissenyar un programa econòmicament sostenible"*. Per últim, es demana *"capacitat innovadora en la gestió de la producció per intentar optimitzar els costos de producció"*, *"capacitat demostrada en el treball en equip i visió global"*, i s'hi afegeix un punt que crea neguit cada vegada que es llegeix: *"Es valorarà experiència internacional en llocs de responsabilitat en teatres i auditoris."*

Sincerament, no conec cap teatre d'òpera de prestigi que a l'hora d'escollir nou responsable artístic hagi optat per una convocatòria pública. No m'imagino Stéphane Lissner, Alexander Pereira o al mateix Joan Matabosch enviant un currículum. El més normal, i així ha passat sempre, és que algú amb dos dits de front, bé en la Comissió Executiva o de fora d'aquesta, hauria d'escollir quatre o cinc noms de solvència reconeguda en el circuit internacional –és a dir, entrevistar-se amb directores que, a punt d'acabar el contracte respectiu, hagin demostrat un perfil de gestor artístic que encaixi amb el Liceu. I si són molt bons, fer-los una proposta tan atractiva que els entrin ganes de venir a Barcelona a posar en òrbita el nostre Teatre. Esperar que gestors de nivell i experiència enviïn un CV per optar a un procés de selecció, és tan absurd que torna a posar en dubte el prestigi del Liceu en el circuit internacional. Ni és seriós, ni serveix per a res de bo, perquè senzillament les coses no funcionen així al món professional de l'òpera. S'imaginen un procés similar per escollir l'entrenador del Barça?

Digressions

PAU CASALS, ANIVERSARI I OPORTUNITAT PERDUDA

per Jaume Comellas

Ponderar la dimensió extraordinària de Pau Casals en la seva àmplia, vasta, rica, complexa i profundament coherent diversitat de matisos, resulta un exercici gratuït, perquè sobre ell plana la consideració que tot ja s'ha dit, que tot es coneix i que res no queda d'amagat; malgrat, insisteixo en això, la seva sobredimensionada envergadura.

Aquest supòsit presenta una qüestió important: caure en el conformisme adormidor de tota iniciativa destinada a furgar en si és cert que "tot ja s'ha dit...", fet que, atesa justament la grandesa de la seva personalitat, d'antuvi resulta frívol, per no dir irresponsable. I aquest crec que és un retret que no ens podem permetre assumir, no solament per justícia envers seu, sinó per no furar a la nostra societat part del doll de riquesa que encara pot emanar de la seva figura, obra, testimoniatge...

I aquest em sembla que és un retret que sí que ens hem de fer com a família musical (entesa en el seu conjunt), tenint en compte com és tractat, recordat, homenatjat i, per què no, també manipulat. Ara acabem de viure i tancar l'avinentsa del quarantè aniversari de la seva mort, fet que ha comportat un concret moviment rememorador. En realitat no calen avinenteses cronològicament arrodonides com a pretext. Per aprofundir en el món Casals no es necessiten esquers: l'esquer, el pretext, és el seu tot inabastable.

I el moviment que s'ha produït ha estat quelcom vist, previsible, absent d'inquietud; no gaire més que simple maquillatge superficial i repetitiu, sense amb prou feines aportació de vida. Una vegada més, tot o gairebé tot s'ha confiat als arguments de sempre, que essent gairebé tots indiscutibles, a força d'ús acaben esdevenint tòpics: o sigui, sense espai per merèixer atenció; sense energia vivificadora. I que es clouen en la decebedora pregunta de: "i això per a què?"

Situats aquí, hom suggeriria, almenys, un esforç de tria i de renovació; ja no dic de proposar simposis, promoure estudis sobre els diversos aspectes de la seva obra –artístics, ètics, polítics, etcètera–, que tant de bo també pogués ser, però sí cercar d'anar més enllà del molt topificat –si em permeteu l'expressió forçada– i del molt insistit recorregut i reiterat del món Pau Casals.

Si ho hagués d'exemplificar de manera molt senzilla, diria que basar-ho tot en una enèsima interpretació d'*El cant dels ocells*, i en el patriotisme i el testimoniatge cívic universal, és això: basar-ho; o sigui circumscriure-ho, tancar-ho; i serveixi el que s'ha dit a tall de metàfora.

I obrir-ho –i és només un exemple– a tot el molt i molt tan profund que va representar la seva Associació Obrera de Concerts, una iniciativa d'apostolat cultural única en la història de la música, amb l'acompanyament de la creació –i, compte, també finançament– de la seva orquestra simfònica, vivificaria i renovaria el repetitiu panorama de vistes ja vistes. Perquè, a més, de deixebles intèrprets d'*El cant dels ocells*, n'hi ha legions... i també de glossadors de glòries glossades, és clar. D'això altre, no en conec cap... i no és que no en fessin falta.

Ars Subtilior

WERT, SOLER, I LA LLUM DE L'ÈTICA

per Xavier Chavarria

De vegades, els artistes i els músics són, sense saber-ho ni voler-ho, una bona mesura del pols de la societat. Josep Soler ha fet una cosa que milers de persones d'aquest país desitjarien fer: ha etzibat una simbòlica i exemplar plantofada al ministre José Ignacio Wert. El compositor vilafranquí ha rebutjat la Medalla d'Or al Mèrit en les Belles Arts que atorga el Ministeri d'Educació, Cultura i Esport del govern espanyol, el que lidera l'inclit personatge: *"Acceptar el reconeixement seria acceptar l'autoritat del govern espanyol, i jo no vull saber res del ministre Wert ni del govern de Rajoy, perquè a ells no els interessin en absolut ni la cultura ni l'educació."* Soler afirma que se sent menyspreat i sense suport en la seva tasca artística i docent: *"Com a professor he patit molt per culpa d'aquests senyors que governen Espanya i que ens han enganyat a tots. No estan fent res del que van prometre i estan acabant amb la cultura i l'educació."* Soler va enviar un burofax al Ministeri anunciant que rebutjava el guardó que li havia de ser lliurat el 10 de desembre al Palacio de la Zarzuela de mans del rei Joan Carles: *"a la meua edat, només em resta un mínim de vergonya per no acceptar segons quines coses"*, deia a la missiva.

Soler ja ha rebut diversos reconeixements i distincions d'institucions públiques, i per tant, rebutjar-ne un com aquest i en un moment com l'actual és molt significatiu. De fet, ell no és el primer: l'any passat ja es va negar a rebre'l el dibuixant Juan López (Jan), també per raons *"d'ètica personal"*, i altres creadors han optat per la mateixa acció (Javier Marías va rebutjar el Premio Nacional de narrativa, i Santiago Serra el Premio Nacional d'arts plàstiques). I rebutjar un premi com aquest no és una simple rebequeria per cridar l'atenció: es renuncia també als 20.000 euros amb què està dotat. Està clar que

són ben pocs els que adopten actituds com aquestes, que generen admiració però també recel i incomoditat perquè deixen en evidència i ben retratats governs, polítics i organismes. ¿Es pot exigir a un músic, o a qualsevol artista, compromís ètic amb el món que l'envolta? ¿Hem d'esperar que la categoria humana d'un creador estigui a l'alçada de la seva categoria musical i artística? De ben segur que Josep Soler no pretenia emular-lo, però és inevitable pensar també en Pau Casals i en la seva actitud, aquella dignitat portada a l'extrem, aquell compromís i fidelitat a la llibertat fins al punt d'autoimmolar-se com a músic professional, i que el va convertir en un referent a nivell internacional, en un far amb autoritat moral i un exemple d'integritat: Albert Einstein va dir d'ell que *"va saber comprendre amb molta clariïdència que el món corre més perill per part dels qui toleren el mal o l'encoratgen que per part dels qui el cometen"*. El seu bon amic Albert Schweitzer (Premi Nobel de la Pau) en certa ocasió li va dir: *"És millor crear que protestar"*, i Pau Casals li va respondre: *"I per què no fer totes dues coses alhora?"*

La situació en què s'ha trobat Josep Soler i les seves contundents paraules m'han recordat un dels seus llibres, *Música y ética*, i especialment la portada que ell mateix va escollir: un sinistre dibuix de Rembrandt titulat *Jesús temptat pel dimoni*. Absolutament premonitori. Al llibre, Soler dedica tot un capítol a les *"temptacions del desert"*, però també es queixa que la musicologia sempre s'ha interessat molt per les dades, dates, números i catàlegs, però poc o no gens per l'ètica dels compositors, per tot el que hi ha al darrere d'una obra, del pensament i la ideologia, que, segons ell, és el més important i essencial per conèixer el fenomen musical d'una època o d'un autor; rere una obra sempre hi ha una ètica que ha permès crear-la com a tal. Així doncs, el gest de Soler segurament dona llum a la seva obra i n'és un element exegètic.

 institut
ramon llull

NEW CATALAN MUSIC

CONTEMPORARY COMPOSERS
FROM CATALONIA

Una nova eina en línia que ofereix informació actualitzada, a tot el món, dels compositors de música contemporània de Catalunya

newcatalanmusic.llull.cat

CONCERT DE SANT ESTEVE

EL TRADICIONAL CONCERT DE L'ORFEÓ CATALÀ FA 100 ANYS

El concert de la diada de Sant Esteve, nascut com un concert de nades tradicionals, va néixer el 1913 i s'ha assentat any rere any com el concert tradicional de l'Orfeó Català, cita ineludible al seu calendari, tot superant fins i tot la popularitat del concert de cap d'any que se celebrava habitualment el 31 de desembre i que, finalment, va desaparèixer.

per Mercedes Conde Pons

Fa 100 anys l'Orfeó Català va oferir per primer cop un concert de nades en la festivitat de Sant Esteve –el 26 de desembre– i que amb els anys s'havia d'acabar instaurant com una tradició que, en la seva recent edició, ha celebrat el centenari de l'estrena.

El número 121 de la «Revista Musical Catalana» –corresponent al mes de gener de 1914– recollia el testimoni de la creació d'aquest concert de la “diada de Sant Esteve”, amb un programa dedicat a la cançó popular catalana, amb preponderància de nades, cançons pròpies del temps festiu en què s'ambienta.

Obres prou conegudes i populars com l'“Al·leluia” d'*El Messies* de Händel i *O Magnum mysterium* de Johann Sebastian Bach, s'hi alternaren amb harmonitzacions de l'època de nades prou conegudes com *El dimoni escuat* de Cumellas i Ribó o el *Fum, fum, fum* de Pujol, i cançons tradicionals catalanes com *El cant dels ocells*, harmonitzada pel mestre Millet, o *El cant de la Senyera*, amb lletra de Joan Maragall, himne de l'Orfeó Català.

Aquella llavor dipositada un 26 de desembre de 1913, davant *“Tentusiasme despertat per l'interpretació de tant escaient programa”* –tal com recull la crònica de la «Revista Musical Catalana» d'aquell primer concert– en motivà la recreació l'any següent, el 1914,



Lluís M. Millet en el concert de l'any 1966. Pàgina dreta: els més petits de l'Orfeó Català escolten el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, en la seva primera participació al tradicional Concert de Sant Esteve. La família de l'Orfeó Català creix any rere any

amb un programa “interessant” –citant novament la mateixa publicació («Revista Musical Catalana», núm. 133, gener de 1915)–, “gairebé tot compost de cançons de Nadal”. El títol de la crònica, aquest cop, posava l'èmfasi en la temàtica del programa: “Concert de cançons de Nadal”, fet que contribuï a donar forma a un concert que amb els anys i les èpoques –algunes de dolces, altres de convulses; unes de brillants, altres d'irrecuperables– ha esdevingut part indissociable de les festes de Nadal per a bona part de la

població catalana. Ja sigui en directe al Palau de la Música Catalana, o bé a través del televisor –l'aparició als anys vuitanta de Televisió de Catalunya i Catalunya Música va contribuir enormement a la difusió d'aquest concert–, el Concert de Sant Esteve és avui dia cita ineludible per als afeccionats a la música, amants de la tradició, de la cultura i de la catalanitat a parts iguals.

La suma de diversos factors –la data, dia de Sant Esteve, i la proximitat coneguent a





Antoni Bojll

Escena final del Concert de Sant Esteve el 26 de desembre de 2013, amb tots els cors de l'Orfeó Català: l'Escola Coral (Cor Petits, Cor Mitjans, Cor Infantil, Cor de Noies, Cor Jove); el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana i l'Orfeó Català, davant del pastís commemoratiu del centenari

Nadal; el programa, compost essencialment de nades i música tradicional; els autors, l'Orfeó Català, estandard de la catalanitat, i el context, el Palau de la Música Catalana, bressol del cant coral i la música i tradició catalanes— fan d'aquesta cita quelcom més que un concert més en el calendari musical de Catalunya. El tradicional Concert de Sant Esteve —l'epítet l'ha guanyat amb els anys, i ja en són roo!— té quelcom d'entranyable: de vinculació a les arrels, de pertinença a una comunitat, de lligam a un sentiment, el de catalanitat, i d'acte de justícia envers una tradició musical que té en el cant coral una terra fèrtil de conreu d'aquesta nostra cultura, la catalana.

Conscients d'aquesta realitat, l'Orfeó Català ha cuidat especialment el Concert de Sant Esteve —ja cita ineludible en el seu calendari de concerts anual—, i n'ha fet una eina de difusió d'aquests sentiments i cultura, per a alegria i satisfacció dels seus membres i simpatitzants, com també dels milers de catalans que, ni que sigui un cop l'any,

se senten seu l'Orfeó Català, perquè esdevé portaveu de la seva cultura, que és la de tots. El Concert de Sant Esteve, doncs, com l'Orfeó Català, ha estat testimoni viu de la història de Catalunya i, doncs, ha estat també víctima de les múltiples vicissituds viscudes en un segle d'història, plena de contrastos, de llums i ombres que enalteixen encara més

El Concert de Sant Esteve, com l'Orfeó Català, ha estat testimoni viu de la història de Catalunya dels darrers cent anys.

la força viva amb què avui dia s'escriu aquesta història.

Ja el 1936, pocs mesos abans de l'inici de la Guerra Civil Espanyola, que va tallar la continuïtat anual del Concert de Sant Esteve —el desembre d'aquell mateix any el concert ja

no se celebrà—, la «Revista Musical Catalana» se'n feia ressò novament amb una crònica que començava: *“Ningú no ignora que el Concert de Cançons Nadalenques que l'Orfeó Català organitza, cada any, la diada de Sant Esteve, és avui ja, entre nosaltres, tradicional. Constitueix un dels grans èxits de la nostra estimada entitat. I la sessió de la qual parlem té un bell caràcter de festa nostrada, de festa popular.”* (núm. 385, gener de 1936)

Aquesta “festa popular” va patir diversos parèntesis en la seva continuïtat, provocats per esdeveniments d'índole variada: el 1933, en època de la República, el concert fou cancel·lat en esdevenir-se la nit de Nadal la mort del president Francesc Macià; entre 1936 i 1939 a causa de la Guerra Civil no hi hagué concert, com tampoc els anys posteriors de la postguerra (entre 1939 i 1945), en què se'n prohibí la realització. Més endavant, el 1962 el concert s'hagué de cancel·lar per raó de la històrica nevada de Barcelona que va col·lapsar la ciutat. Finalment, l'any 1975, arran d'una reestructuració en curs dels cors

de l'Orfeó Català fou el darrer any que no se celebrà. Des de llavors, i de manera ininterrompuda, la diada de Sant Esteve ha anat de bracet d'aquest concert que ja suma adeptes de totes les edats i generacions. La creació de l'Escola Coral de l'Orfeó Català l'any 1999 –que dona nou sentit al caràcter educatiu i social de l'entitat– ha contribuït a fer d'aquest un concert familiar i participatiu, en el qual tothom juga un paper important i imprescindible.

El concert del centenari

La celebració del centenari del Concert de Sant Esteve no podia passar per alt, essent com és pal de paller de l'Associació Orfeó

guió de Francesc Orteu i Guiu, la direcció escènica de Montse Colomé i Òscar Dasí i amb la inestimable participació dels actors Pep Munné i Pep Anton Muñoz, que com dos membres més del públic comentaven el concert i les peces interpretades, escollides expressament per al recorregut històric del concert.

Així doncs, el concert s'inicià amb la intervenció de l'Orfeó Català recuperant un fragment de *Les vespres* de Rakhmàninov, i evocant així la visita dels cors russos que el 1888 –amb motiu de l'Exposició Universal celebrada a Barcelona– van fer a Barcelona i que van motivar la creació de l'Orfeó Català.

Les flors de maig de Josep Anselm Clavé,

“una nadala és com un calaix on es guarden les coses més preuades i que de tant en tant obres i retrobes amb alegria i nostàlgia”. No hi van faltar, doncs, *Fum, fum, fum*, *Sant Josep fa bugada*, *La donzelle*, *El rabadà*, *El Noi de la Mare*, *El petit vailet*, *El dimoni escuat*, *El rústec villancet...* en harmonitzacions, tant tradicionals –Toldrà, Oltra– com modernes –Vila i Casañas i Domènech.

Nous estils, com el de la nova cançó dels anys seixanta o el nou *pop-rock* català van tenir ecos en magnífics arranjaments de Josep Vila i Casañas i Manel Camp (*Què volen aquesta gent?* de Maria del Mar Bonet) i *Lo uisiana o els camps de cotó* d'Els Amics de les Arts (Josep Vila i Casañas).

Antoni Bofill



Diversos moments del Concert de Sant Esteve de 2013, amb representants dels cors de l'Escola Coral i l'Orfeó Català

Català. Sobre la idea original del director de l'Orfeó Català i el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, Josep Vila i Casañas –que enguany ha celebrat la setzena edició com a director d'aquest concert–, va centrar l'atenció en la gènesi del concert, tot desenvolupant un recorregut per la seva història, testimoni així mateix de la història de Catalunya d'aquests últims 100 anys.

Enguany per primer cop els cors de l'Orfeó Català –els diversos cors de l'Escola Coral: Petits, Mitjans, Infantil, Noies i Jove, juntament amb l'Orfeó Català i el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana– van esdevenir a parts iguals protagonistes de la festa musical nadalenca, seguint un

interpretades per totes les veus masculines dels cors de l'Orfeó Català en homenatge al creador dels primers cors catalans a mitjan del segle XIX, present a l'escenari del Palau de la Música Catalana en el monument escultòric que representa la música popular, esdevingué un dels moments més emotius del programa, així com la interpretació del *Miserere* d'Eva Ugalde a càrrec de les veus femenines dels cors de l'Orfeó Català rememorant els moments dramàtics viscuts en el període de la Guerra Civil.

Com no podia ser altrament, les nades van tenir-hi un pes específic. Tal com van glossar els dos personatges que, a mode de narradors, van interpretar Munné i Muñoz,

Junt amb la delicada *Pau al cor* de Ramon Humet (obra encàrrec del Palau de la Música i estrena absoluta), *“L'estel”* i el *“Glòria”* d'*El pessebre* de Pau Casals recordaren el missatge més universal i particular de la humanitat: *“Pau als homes de bona voluntat”*, que en veu de Pep Munné esdevingué invocació al futur: *“Que el futur es deixi estimar com estimem el passat. Que tinguem fe en ell, en el futur.”*

La coda, com no podia ser d'una altra manera, la posà *El cant de la Senyera*, un cant global que uneix totes les veus en un mateix missatge, el de l'estima d'una llengua, una cultura –la catalana–, expressada a través de la més universal de les llengües: la música. ♦



Perfil

Tot i l'humor, la vitalitat i la franquesa propis d'aquest creador, en les seves paraules plana un cert pessimisme antropològic i un cert desencant amb l'art d'avui. Des de la seva profunditat de pensament revestida d'aparent simplicitat, i des de la seva condició d'artista transgressor (allò que Howard S. Becker anomenava un *maverick*), Carles Santos dubta que els plantejaments avantguardistes dels anys setanta hagin fructificat com hauria calgut. Potser el pas d'una societat disciplinària i coercitiva a una d'anòmica on tot és possible ha acabat amb la funció de l'art com a bastió de llibertat des del qual Santos (nascut el 1940 a Vinaròs) ha disparat al públic durant més de 50 anys.

CARLES SANTOS

“TOT DEPÈN DE QUI ET TROBES PEL MÓN”

Gilles Lipovetsky, en el seu famós assaig *L'era del buit*, parlava del refredament dels plantejaments artístics avantguardistes precisament per la divulgació del gaudi de la llibertat que pregonaven: una llibertat abans reservada a una elit privilegiada per mitjà d'un art iconoclasta i que –seguint els seus anhels i estant ara més a l'abast de tothom que mai– sembla haver perdut la raó de ser. Aquesta conversa amb Santos, el gran dissident, al mític bar Velòdrom de Barcelona roda sobre tot això.

per Jordi Alomar i Josep Barcons

Vostè es defineix com a músic, però la seva trajectòria és enormement transdisciplinària.

Sí, clar! Jo vinc de l'Acadèmia. O, més ben dit, del que hauria de ser l'Acadèmia, perquè a l'Acadèmia hi ha moltes coses que no entren i de les quals no es parla. És curiós, això, perquè els alumnes es divertirien més i entendrien de veritat les coses que es pensen que entenen.

Però a l'època en què vostè estudiava, cap als anys cinquanta, tampoc no es devia parlar de segons quines coses...

Generalment no. Però sempre tot depèn de qui et trobes pel món. Jo m'examinava per lliure al Liceu, perquè vivia a Vinaròs. I allí tenia un mestre que era canonge de la catedral de Tortosa i que per Setmana Santa, per exemple, feia els *Responsoris* de Victoria amb cors de nens. I era brutal!

Déu n'hi do, quin nivell!

Sí! Ell tenia el seu pensament en això. I quan va anar a Zuric a fer no sé què, em va portar de regal l'*opus 27* de Webern, la *Sonata opus 1* d'Alban Berg i unes peces de Schönberg, també. Això era l'any 55 o 56.

I amb només 14 o 15 anys es va posar a tocar aquest repertori?

Sí. Si hagués anat al Liceu com a alumne oficial, això no ho hauria tingut, perquè en aquella època no hi devia haver ningú a tot el país que toqués això. Bé, gent com en Messtres Quadreny o en Luis de Pablo potser sí...

Però no amb 14 o 15 anys.

Probablement no. I clar: tenir això a aques-

ta edat... Per això, tot depèn de la gent que t'envolta.

Però si ens hem de guiar pel que l'envoltava, el més normal hauria estat que, sent de Vinaròs, hagués tocat un instrument de vent i no pas el piano.

Ho dius per les bandes, oi? Però és que això de les bandes és un altre món. Potser se m'enfadaran, però jo no tinc clar que això de les bandes tingui a veure amb la música.

!?...

Tocar amb músics de banda té molts avantatges, perquè llegeixen molt. Però es tracta d'una cosa de mascle, gairebé: de veure qui és més *xulo*, qui toca més ràpid, qui s'equivoca menys. És una mica allò de “qui la té més gran”.

I la seva família no anava per aquí...

No. Mon pare era metge, però pintava; el meu tiet tocava el piano i tenia una farmàcia. I a la tarda es reunien amb els tres o quatre del poble que llegien i tenien criteri. I això fa que –tot i que hi havia contradiccions amb el tema de la guerra i la postguerra que a mi no em semblaven bé– propiciessin un ambient cultural en el qual jo vaig començar a tocar el piano. I així, successivament, vas trobant altres personatges, com el canonge, o com en Brossa, que *aparentment* no té res a veure amb la música, i que en acabar de sentir-me tocar Brahms em va dir la frase aquella de...

“Ah, fantàstic! Molt bé. I ara què?”

Sí... I amb aquesta frase resumeixo una mica el que m'ha passat. Després de dir-me això vam fer el *Concert irregular*; i a partir d'aquí he tingut aquesta deriva cap al teatre que m'ha anat molt bé, però que m'ha aïllat com-

pletament del món de la música, on pràcticament no conec ningú.

Però dins del món exclusiu de la música clàssica, probablement no hauria fet el que ha fet des de la seva vinculació amb el teatre.

Entrar dins el circuit del teatre (que ara està molt malament, com tot) m'ha permès viure d'això i passar-m'ho molt bé, i m'ha fet tenir contacte amb el món dels actors, que generalment tenen opinió sobre allò que fan i prenen decisions, a diferència de molts músics, que tenen la cultura del *bolo* i no veus que els interessi una cosa més que l'altra. Jo continuo treballant amb molts cantants i instrumentistes, però buscats amb lupa. I de l'Acadèmia, n'he conservat la part bona, que és que toco cada dia.

Com si fos una gimnàstica?

És que tocar Bach i Brahms és gimnàstica mental i física! Tinc tan ficat al cap això de la tècnica i el virtuosisme que no puc fer-ho d'una altra manera.

Aquest virtuosisme també el té a l'hora de trencar pianos...

Però és que si no sabés tocar-lo, no en trencaria cap, de piano! Perquè no el trenco per trencar, sinó que sempre hi ha una explicació de per què ho faig. Una vegada vaig anar a un institut de secundària i els vaig posar ferramenta adient per destrossar un piano. I van passar-s'ho molt bé, perquè buscaven coses i investigaven. En canvi, si això ho fes en un conservatori, tindriem problemes.

Amb els pocs recursos que s'hi destinen, no estan per trencar pianos!

Però és que se'n trenquen tantes, de coses!

Començant per nosaltres mateixos, que ens autodestruïm amb una gran facilitat. Destruir un piano podria ser un molt bon exercici de principi de curs.

Però diu que tot va començar amb Brossa... Com va arribar-hi?

Són aquelles coses que passen. En acabar la mili, a principi dels anys seixanta, vaig venir cap a Barcelona perquè volia dedicar-me a la música. Per uns parents, coneixia en Mestres Quadreny, que llavors estava posant música a una pel·lícula del Portabella amb guió del Brossa; i, com que necessitava un pianista, em va demanar d'acompanyar-l'hi. I a partir d'aquí vaig conèixer moltes coses que, si no, no hauria conegut.

Com quines?

Vaig veure molt cine del que ara es veu a la Filmoteca. Anàvem a sopar a casa del Tàpies o del Dr. Obiols, que era un psiquiatre molt conegut a l'època i un *dilettante* que anava a París i portava quadres, música...

Quin ambient i quins personatges! Devia ser tot un món!

De vegades et trobaves algú pel carrer que et deia: "Tu ets el Santos?" I, abaixant la veu, et deia: "Aquesta nit hi ha una audició a casa del Dr. Bartomeu." I t'ho deien com si fos una convocatòria de Comissions Obreres o una reunió clandestina. I arribaves allà i la percepció que nosaltres podíem tenir dels quartets de Schönberg en una situació com aquella, no és la que es pot tenir avui.

Aquesta també és l'època dels concerts al mític Club 49, oi?

Sí, i hi havia un públic per a tot això. Recordo que van venir els germans Kontarsky amb Stockhausen, i també es va propiciar que vingués la companyia de Merce Cunningham. I això es podia fer perquè hi havia una burgesia catalana il·lustrada, que ara –si hi és– el que fa és anar a veure el Messi. Veure com s'ha desbaratat tot això és decebedor!

Parla de Merce Cunningham, que era parella de John Cage, amb qui vostè va treballar.

Bé, treballar no, perquè amb en Cage no es treballava! És com amb en Brossa, que no va tenir mai diners, tot i que tenia amics que li donàvem suport i li pagàvem les copes. Si anava sol, no podia fer un cafè perquè no duia res a la butxaca; i només viatjava si algú el convidava. Era una presa de posició, una actitud vital.

John Cage també tenia un fort posiciona-

ment vital.

Era d'aquells que creia que el moviment es demostra caminant. Més que un gran compositor, Cage era un gran publicista. Va ser un home que va crear una sèrie de moviments i va projectar una gran quantitat d'idees. Jo hi vaig col·laborar quan vaig ser a Nova York, on vaig tenir la sort d'anar-hi quan s'hi havia d'anar, a final dels anys seixanta, quan tot era possible. Però no sé si, com a societat, hem sabut aprofitar totes aquelles experiències.

En quin sentit?

De tot el que va plantejar Cage i el seu entorn, n'hauria d'haver sortit un tipus d'artista diferent, que fins i tot no s'anomenés artista, i la feina del qual no consistís en la mera confecció de productes. La gent d'aquella època va donar moltes pistes de com fer-ho, però no s'han seguit.

“Ara es compra i ven art amb la mateixa vulgaritat que qualsevol altra cosa.”

Entre altres coses, Cage volia alliberar la noció de música de la de discurs, però sembla que això no s'ha estès.

Potser Alemanya és el lloc on això ha arrelat més. Però aquí no. Quan Montsalvatge digué a Cadaqués que Cage era un pallaso, a banda de menystenir-lo, el que aconseguí fou cobrir-se d'ignorància. No és la manera d'aproximar-se a aquestes coses.

L'obra de Cage té una forta dimensió teatral i corporal; i la seva, en gran mesura, també.

Sí, però no sempre. Hi ha algunes coses en les quals només toco i ja està. Quan és així, la gent es desconcerta, perquè espera que passi alguna cosa més.

Condiciona, doncs, l'expectativa del públic, haver-se format dins la dinàmica teatral?

Sí, clar. Quan aquest any passat vaig inaugurar el curs acadèmic a l'Institut del Teatre, vam posar un piano al mig de l'escenari i em vaig constituir en banqueta. Després va sortir una noia amb un vestit esplèndid, que s'assegué damunt meu i tocà un *Estudi transcendental* de Liszt, d'aquells difícils de

debò. Un cop acabat, saludà el públic i es retirà. Tot seguit, dos bidells em van agafar per una cama i em van treure fora: així va acabar la conferència inaugural.

I com ho interpretaren els alumnes?

Ho van interpretar des d'un punt de vista de canvi generacional, amb la idea que el professor com a tal s'acaba, que s'ha d'eliminar, i que amb la seva mort cal trobar una nova manera de fer les coses, al seu aire. Però, al capdavant, vam tocar Liszt, amb un afegit visual i prou, que passaria desapercebut si es tanquessin els ulls. Però ells ho van interpretar tot des d'una dimensió molt pragmàtica.

I n'hi havia d'altres?

També hi havia un cert sadisme, el de la submissió com a component eròtic, que, curiosament, els alumnes no van entendre. Això la gent de la meua edat potser ho veiem d'una manera diferent. Quan érem joves hi havia una certa erotització de les coses.

La qüestió eròtica ha estat sempre molt present en la seva obra.

Sí, sempre. En Cage, en canvi, no, tot i que l'explosió cultural del seu voltant n'estava plena. Recordo quan, estant a Nova York, vaig veure els Living Theatre presentant *Paradise Now*, un muntatge en què la companyia sortia, es despullava i començava a mantenir relacions sexuals sense límits. El seu propòsit era comunicar que els humans som capaços d'això i aconseguir que tota l'audiència acabés com ells. I ho aconseguien! Tot això fou durant la presidència de Jimmy Carter: era un estat gairebé ideal de llibertat, amb un nivell de relació diferent entre les persones, que no quadrava amb les regles de joc que hem tingut sempre. Quan arribà Ronald Reagan, tot això es va acabar.

L'entorn polític i el moment històric, doncs, afectaren decisivament la seva proposta?

Evidentment. És el tipus d'acció que podia promoure una burgesia il·lustrada i compromesa, no com la que tenim ara. Allò estava subvencionat, i es feia de tot: també música clàssica.

Quina funció veu a l'art, avui?

Ara? Cap. De tot el que succeí durant els anys setanta n'hauria d'haver sorgit un altre tipus de plantejament. Els polítics utilitzen l'art de la manera més primària. Aquesta utilització de l'art com a fenomen crec que no té molt d'interès. Tot allò interessant en l'art ha d'agafar-se al vol: quan passa, passa, i no hi ha garanties. Però és molt difícil trobar



Eva Guillaumet

algú conseqüent amb això. Ara es compra i ven art amb la mateixa vulgaritat que qualsevol altra cosa. I l'art hauria d'estar en mans de minories que fossin molt escrupoloses i cuidessin molt els productes. Ara hi ha aquesta tendència a banalitzar l'art i fer que estigui a l'abast tothom. I no! L'art no està a l'abast de tothom. Hi ha moltes coses que no estan a l'abast de tothom... El dia que hi hagi coses que estiguin a l'abast de tots, ja en parlarem. Però de moment, no és el cas.

Dir això té un punt de transgressor, igual que molts dels seus espectacles. Però creu que realment és possible transgredir, avui?

No, crec que no. Si algú se sent transgredit, violentat o sacsejat és que està mal orientat o que no està bé. O que potser ignora què és tot això. Però ara transgredir és impossible. I això es deu a aquesta mercantilització, a aquest ús políticament correcte de tot, a la ignorància, a la manera com es planteja l'ensenyança...

La transgressió ha estat un element constant en la seva música.

Hi hagué una època en què aquesta era una lectura possible. Ara ja no. La gent accepta menys coses i va reduint el camp. Hi ha coses que es fan passar per transgressores i no ho són gens. El món de la cultura és un espai de llibertat, i no hi hauria d'haver absolutament cap inconvenient a fer el que vulguis fer. I, en canvi, no volen que sigui un món de llibertat.

Vostè ha conquerit aquest espai de llibertat, des d'on continua fent nous espectacles. Com n'afronta la creació?

Generalment primer faig un guió, com en una pel·lícula; i a partir del guió van apareixent necessitats, de vegades musicals i de vegades no. En aquest guió hi ha una part literària, de diàlegs, però també una part de moviment, de dansa, de circ, etcètera. De fet, no inventem res, perquè l'òpera ja és això. El teatre té tots els avantatges i tots els inconvenients de les coses de sempre.

Cada nou espectacle és –per dir-ho amb Brossa– encarrar un nou “i ara què”?

Fa molts anys que faig espectacles, amb situacions completament diferents i significacions diverses. Ara potser el que més tinc són ganes d'acabar, de dir “ja n'hi ha prou”, “jo ja no”. Crec que darrere de tot això hi ha un gran fracàs; i és que l'art (que pensàvem que serviria per a tantes coses) no ens ha servit per a quasi res. I això t'acaba portant a treballar per menjar. És això o un comiat. La mort de l'art...

Ja no hi gaudeix, doncs, creant espectacles?

Ara gaudeixo molt sentint música clàssica; i si és per sorpresa, millor. Prefereixo no posar-la jo. I sentir-ne poca, molt poca. No he entès mai la gent que s'afaita, que es dutxa o que fa sexe amb música.

Tot i això, ¿té algun altre projecte en ment, a banda del *Cantúria cantada* que es fa a final de gener al Palau de la Música?

Sí, el podrem veure al novembre o desembre, seguint la meua línia de teatre. Però serà de petit format. Abans era possible fer coses més grans, però ara hi ha menys feina; i paguen tard o ni arriben a pagar. Tot i que

encara puc viure d'això, la cosa va molt malament. Ara fem coses de dues o tres persones, com a màxim.

Per tant, si continua, és que l'art no s'ha acabat...

Sí, però potser és l'últim projecte. No crec que hi hagi res que ens entusiasmi o que ens animi. Crec que hi ha una crisi d'identitat de l'artista com a tal, cada un en el seu terreny. Però és que, a més (i potser és un comentari de vell) no sé si la gent jove sap el que ha passat. És com si el món comencés amb ells, quan ells van néixer. Suposo que això deu ser “ser jove”. Però no sabria dir-te si quan nosaltres érem joves ho vèiem també així o no. Potser llavors era més fàcil, perquè tot era un revulsiu pel fet d'estar sempre amenaçats. Ara sembla que la ignorància és un dret, que no cal saber qui es qui o què és què.

També en el món de la música?

Amb els músics, això és encara més clar. Ho veig amb alguns joves amb qui treballo i amb els quals –com que no tinc fills– experimento com si ho fossin. Tenim un abisme generacional i m'adono que el que forma part de les vivències actuals d'aquest país no els interessa, no s'hi posicionen i no hi intervenen. No és que hi estiguin a favor o en contra, sinó que senzillament no hi estan. Recordo quan de jove vaig entrar a la presó, als calabossos de Via Laietana. Vaig alçar el dit per preguntar si hi havia cap músic entre els reclusos i detinguts... Un silenci sepulcral: no n'hi havia cap! ♦

A close-up portrait of Júlia Farrés, a soprano, looking over her shoulder with a slight smile. She has dark hair pulled back and is wearing a dark, thin-strapped top. The background is a soft, out-of-focus blue.

Talents d'avui

JÚLIA FARRÉS

NATURALITAT I BELLESA EN EL CANT

per Xavier Chavarria

La naturalitat de la veu i la bellesa en el cant són els elements que donen un segell inconfusible a aquesta soprano sancugatenc, inquieta i seductora, i que no para de créixer i evolucionar. Per a un cantant és crucial gestionar equilibradament l'instrument i la carrera, i ella ho fa amb una barreja sàvia de prudència i valentia, filant prim en els papers que tria però implicant-se molt a fons en tot el que assumeix, ja siguin personatges o repertoris. Va ser Amics de l'Òpera de Sabadell qui la va posar en escena per primera vegada, el 2004, en la *Manon* de Massenet; des d'aleshores li ha confiat papers en *Romeu i Julieta* (Stefano), *La flauta màgica* (primera dama), *Cançó d'amor i de guerra* (Francina) i *Carmen* (Frasquita). L'estiu passat va cantar a Peralada un dels rols principals de *Das Liebesverbot* de Wagner a l'església del Carme, en la magnífica producció dirigida per Fausto Nardi: "*Cantar a un metre del públic ha estat una experiència commovedora, arriscada i intensa alhora, i que fa treure aspectes insospitats d'un mateix.*" Ja havia participat al festival empordanès en la producció d'*Il trovatore* el 2012, i l'any anterior en l'*Orfeo ed Euridice* de Gluck i amb un recital de cançó catalana. Però mai no oblidarà la Woglinde de *L'or del Rin* que va cantar a La Maestranza de Sevilla en la producció de La Fura dels Baus dirigida per Pedro Halffter, dins d'una peixera d'aigua calenta, penjada del sostre i en biquini.

Com a cantant, se sent filla musical de Mati Pinkas, l'eminent mestra búlgara que ha format grans veus del nostre país i que ha

deixat una forta petjada en tots els qui han passat per les seves mans. Pinkas va acceptar d'alumna Júlia Farrés quan tenia només quinze anys i va fer créixer aquella veu adolescent amb tacte i paciència però amb un treball rigorós i constant: "*La veu que tinc me la va crear ella; si ella no hagués vingut a Sabadell, possiblement jo ara no cantaria.*" Amb la seva supervisió va obtenir el títol superior de cant, però l'ansia de continuar formant-se i de conèixer altres escoles líriques l'ha dut a treballar amb Renata Scottò a l'Opera Studio de l'Accademia Santa Cecilia de Roma (estil, dicció i repertori), i a Bolonya amb William Matteuzzi, un tenor rossinià amb qui ha potenciat un fraseig i una línia més lleugera, nítida, italiana. Tot aquest equipament li ha permès assumir amb èxit produccions ben dispars: *Les nuits d'été* de Berlioz i *Pierrot lunaire* de Schönberg a València, àries d'òpera al Rudolfinum de Praga amb la Filharmònica Txeca, àries de Mozart amb l'ONCA, o òpera italiana contemporània al Teatre de Ferrara. Aquesta tardor ha fet recitals a Hèlsinki i a Nuremberg, i aquests dies protagonitza una òpera per a nens basada en música d'Arriaga al Teatro de la Zarzuela de Madrid.

Gaudeix cantant lied romàntic, *chanson* francesa, Mahler o Strauss, però l'òpera i l'escena l'atrauen molt, i té a l'horitzó rols com la Susanna o la Pamina de Mozart, la Mimì de Puccini o la Micaela de Bizet. Ella, però, encara busca assolir una major solidesa tècnica i una maduresa vocal que molts ja li veuen sobradament: la seva premissa és cuidar l'instrument, però fer-lo créixer contínuament i no tancar-lo a res.

RESIDENCIES MUSICALS

temporada 2013-2014



IGNASI CAMBRA

Pianista



19 DE GENER - CAMBRA

Concert de piano, violí i violoncel

J. Haydn, D. Xostakóvitx
i S. Brotons

16 DE FEBRER - SOLISTA

D. Scarlatti, F. Chopin,
W. A. Mozart i J. Brahms

16 DE MARÇ - DUET

Concert de piano i violí

W. A. Mozart, E. Grieg,
F. Chopin i P. Sarasate



Propera resident

ELENA REY

Violinista

D'abril a juny de 2014

20/4/2014 - SOLISTA

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

18/5/2014 - DUET

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

15/6/ 2014 - CAMBRA

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

Concerts a La Pedrera

Cada tercer diumenge de mes · 18 h
Passeig de Gràcia, 92 · Barcelona

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

Fundació
Catalunya
La Pedrera

Amb la col·laboració de:

Cat música



COR INFANTIL AMICS DE LA UNIÓ

ELS SECRETS D'UN PROJECTE D'ÈXIT

Anna Padrós

A Granollers hi ha un cor infantil que està deixant bocabadat tothom que l'escolta, no només a casa nostra, sinó també a l'estranger. Té disset anys d'existència, però els darrers temps ha experimentat un creixement qualitatiu extraordinari que s'ha traduït en premis i reconeixements a nivell internacional, i que l'han col·locat al podi del món coral català.

per Xavier Chavarria

Els seus concerts impressionen per l'altíssim nivell interpretatiu i els seus espectacles musicals són sorprenents i commovedors (res a veure amb alguns xous televisius de moda, dels quals estan a anys llum). Viuen la música i el cant de manera idèntica a la dels centenars de cors infantils que enriqueixen aquest país, però els mitjans i els procediments són substancialment diferents, innovadors i en certs aspectes revolucionaris, i els han conduït a un grau d'excel·lència equiparable als millors cors d'Europa. Ens referim al Cor Infantil Amics de la Unió de Granollers, format per una seixantena de cantaires entre els 11 i els 17 anys i que dirigeix des de la seva creació Josep Vila i Jover. Res de veus angelicals ni cors celestials: són adolescents en estat pur, cantant amb una mena de ferotgia puberal, d'entusiasme lluminós i encomanadís, alhora rigorós i concentrat, miraculosament canalitzat per un director que lidera en tots els sentits (no tots ho aconsegueixen) i que toca de peus a terra malgrat l'allau de guardons aconseguits les darreres temporades (primers i segons premis als certàmens de Tolosa, de

Torrevel·la, al Festival de Cantonigròs...). L'èxit més recent i clamorós el van assolir el mes d'octubre passat a Luxemburg, al certamen Let's the People Sing que organitza la Unió Europea de Radiodifusió i en el qual participen cors amateurs d'arreu del món que són presentats per les emissores adscrites a la UER (el cor granollerí era el candidat proposat per Catalunya Música): al concert final celebrat el dia 13 van guanyar el primer premi en la categoria de cors infantils i joves, i el premi absolut del certamen, la Silver Rose Bowl, que els converteix en la millor formació coral amateur d'Europa. Poques setmanes després, com si res no hagués passat, oferien per enèsima vegada l'exitós espectacle *V-E-U-S!* (també premiat als Yeah Awards d'Alemanya) a l'Ametlla del Vallès i a la Garriga, participaven com a cor pilot en unes trobades per a directors, i cantaven a l'església de Sant Esteve de la seva ciutat un programa fascinant i temible de música religiosa a *cappella*, el repertori més difícil que han afrontat mai; i per Nadal, van estrenar la versió per a veus infantils i orquestra de la *Suite de Nadal* d'Albert Guinovart i l'opereta *Conte de Nadal* del mateix compositor.

No han calgut tots aquests premis i reconeixements per descobrir un cor a qui aquesta Revista ja ha prestat atenció en altres ocasions; però ara volem desvelar els ingredients d'aquesta poció màgica, ficar-nos a la rebotiga del cor, a la sala de màquines, per descobrir-ne les claus del funcionament, els secrets de l'èxit d'un cor exemplar.

La garantia d'un planter ben format

El Cor Infantil Amics de la Unió s'emmarca dins l'Escola de Música que es va fundar en el si de la Societat Coral Amics de la Unió, una entitat centenària, d'origen claverià i de llarga trajectòria a la ciutat de Granollers. Podríem dir que aquest cor és la cúspide d'una piràmide de base molt ampla on es treballen en paral·lel tots els coneixements musicals reglats (els ensenyaments de l'Escola han estat recentment reconeguts oficialment per la Generalitat). Els alumnes, a més de fer-hi classes de llenguatge musical i d'instrument, participen en un cor adequat a la seva edat i coneixements: cantar a la coral no és una activitat complementària,

sinó un aspecte bàsic dels estudis musicals. Nens i nenes hi poden cantar i aprendre música des dels tres anys (Minimúsics i Inicis); a partir dels nou anys s'integren a l'Escola Coral, on trobem set cors més, distribuïts segons l'edat, en els Petits Cantors, el Cor de Grau Elemental i el Cor Infantil pròpiament dit. Aquests grups treballen tres dies per setmana i tots els seus cantaires ja tenen uns coneixements musicals prou sòlids com per llegir partitures a vista. Per tant, són un total de tres-cents nens i nenes tutelats per deu directors que, a part d'aprendre música, nodreixen generosament el Cor Infantil, l'estendard de l'entitat.

Actualment el Cor Infantil està format per 63 cantaires entre 11 i 17 anys, el 85% dels quals hi arriba des de l'Escola Coral. Per accedir-hi cal superar una prova en què es demana bona oïda, veu sana i uns coneixements musicals bàsics que a l'Escola ja s'han pogut adquirir amb escreix. Assagen tres dies a la setmana, una hora i quart per sessió, repartida en parcials i *tutti*, i amb mitja hora de classe de tècnica vocal en grups de quatre cantaires, que es reparteixen tres professors de cant.

Ambició i eficàcia en el treball

Tots aquests cantaires llegeixen a vista amb certa facilitat partitures de tota mena. Els més grans estiren del carro i els petits s'hi van afegint a mesura que guanyen experiència i pràctica, i per aquesta raó la col·locació de cada cantaire dins del cor és estratègica: els uns ajuden els altres i tots tenen la sensació de formar part d'un equip. El treball a l'assaig és, per tant, com el d'un cor d'adults i durant el procés de muntatge de les obres mai no es fa servir el piano com a suport o doblant les veus. Aquest és un dels aspectes més fascinants i revolucionaris de la seva manera de treballar: en no tenir la referència contínua del piano, són els cantaires els que han de construir constantment l'afinació, escoltar-se, rectificar i ser conscients de l'harmonia. El piano només s'incorpora en l'estadi final del muntatge i quan és estrictament necessari. Els resultats són prou eloqüents: la majoria de les execucions acaben exactament a to, o un xic per sobre del to en què han començat. I amb aquesta praxi han demostrat que l'afinació en un cor va més enllà de la tècnica vocal o de la simple repeti-

ció, i han qüestionat conviccions fortament instaurades segons les quals el director ha de ser bon pianista i doblar constantment el cor, parapetat darrere del piano. Per causa d'una formació musical poc ortodoxa, Josep Vila ens confessa que no es considera un bon pianista, però que ha convertit aquesta limitació en una virtut que fa créixer el cor.

A part de l'admirable nivell musical que exhibeix habitualment, el que més sorprèn de les actuacions d'aquest cor és que ho canten gairebé tot de memòria, fins i tot partitures extenses i de gran complexitat. Segons el seu director, la partitura sovint és una crossa, un impediment i una barrera que limita la comunicació franca amb el públic i entre els mateixos cantaires; el paper els absorbeix l'atenció, s'hi acaben amagant, i es perd l'objectiu i el sentit de la música, que és transmetre i comunicar. Sorprenentment, no hi ha un treball específic mnemotècnic, ni tan sols quan l'espectacle incorpora moviments escènics o coreografies: senzillament, després d'unes quantes lectures, la partitura es deixa de banda i la sensació de llibertat multiplica les capacitats del cor.

Implicació, compromís i gestió humana

Més enllà de l'aspecte purament musical, Josep Vila i Jover ha aconseguit una enorme implicació dels cantaires en tots els afers del cor: cadascú té assignada una tasca o un càrrec de caràcter organitzatiu i tots participen en el bon funcionament del grup. Tanmateix, l'exigència més difícil d'aconseguir en un cor amateur (sigui infantil o no) és la del compromís amb el projecte: la disciplina, la puntualitat i l'assistència són valors caríssims i alhora fonamentals per obtenir resultats satisfactoris. I per aconseguir-ho, Vila practica i exigeix puntualitat espartana i concentració màxima en totes les activitats del cor, i considera imprescindible que l'agenda de les famílies dels cantaires s'adeqüi a l'agenda del cor: no se'n pot hipotecar el rendiment per qüestions particulars, i així ho exigeix com a requisit indispensable per formar-ne part. Admet que és l'aspecte més difícil i conflictiu, en què no es pot abaixar mai la guàrdia; però se l'ha guanyat a pols gràcies a una acurada gestió emocional del grup, buscant l'equilibri en les relacions humanes, fent sentir imprescindibles tots els membres del cor i orgullosos de formar-ne part, i convertint el col·lectiu en una autèntica família. Un miracle que cal anar renovant any rere any. ♦



El Cor Infantil Amics de la Unió de Granollers al certamen d'havaneres de Torrevella. A la pàgina anterior, el Cor en l'espectacle V-E-U-S!

3r Cicle de Música Catalana Joan Manén

El Cicle de Música Catalana Joan Manén tindrà lloc del 21 de febrer al 15 de juny a Barcelona, en la que serà la tercera edició, tot consolidant-se com una iniciativa de suport a la música catalana dels segles XIX i XX, prenent com a estàndard el violinista i compositor Joan Manén, figura cabdal de la Catalunya musical del tombant de segle XIX i primera meitat del segle XX.

L'Associació Joan Manén, que compta ja amb un gruix de 240 socis, organitza novament aquest cicle, que enguany inclou 6 concerts i un primer acte inaugural que comptarà amb l'estrena pública del documental *Joan Manén, el geni oblidat*, que tindrà lloc el divendres 21 de febrer a les 19.30 h a l'Ateneu Barcelonès.

'Joan Manén, el geni oblidat', el documental

El documental, concebut per Joan i Marc Capdevila, analitza la figura de Joan Manén més pública, la del violinista internacional, considerat un dels millors de tots els temps, i paradoxalment un gran desconegut en els nostres dies.

Nascut a Barcelona, Manén (1883-1971) va actuar des de ben petit davant la millor aristocràcia mundial, i a les millors sales, com la Hochschule de Berlín o al Carnegie Hall de Nova York. Compositor d'un extens catàleg que inclou òperes, simfonies, concerts i nombroses sardanes, es relaciona amb músics de la categoria d'Albèiz, Richard Strauss, Rimski-Kórsakov, Stravinsky, Granados o Pau Casals.

Josep Molina.net



El pianista Enrique Bagaría

David Alegret, Enrique Bagaría i el Cor Lieder Càmera, intèrprets del cicle

El primer concert del cicle, el protagonitzarà el tenor barceloní David Alegret, que oferirà un recital de cançons catalanes a l'entorn del compositor Francesc Pujol (1878-1945), fundador de l'Associació d'Amics de la Música, director de l'Orfeó Català després de la mort del seu fundador, Lluís M. Millet, i president de la secció barcelonina de la Societat Internacional de Música Contemporània. Al seu entorn es va generar un grup d'intel·lectuals i compositors que va protagonitzar una època prolífica en la creació musical catalana. Francesc Montserrat, Joan Lamote de Grignon i el mateix Joan Manén van escriure, com Pujol, cançons i obres d'inspiració i temàtica catalana, que el recital del tenor David Alegret, acompanyat al piano per Daniel Blanch, president de l'Associació Joan Manén, s'encarregarà d'exemplificar. El concert tindrà lloc el 7 de març a la Sala Oriol Bohigas de l'Ateneu Barcelonès.

El pianista Enrique Bagaría oferirà el 24 d'abril al Casal del Metge un recital amb obra per a piano de compositors del segle XX, essencialment catalans, entorn del tema "Impressions, ballets i danses". Acompanyat d'una rapsoda, Diana Pla, que llegirà poemes de Josep Mompou alternant-se amb el Ballet de Frederic Mompou, Bagaría interpretarà a més la *Cançó i dansa núm. 1* de Mompou, *Tres impressions* de Joaquim Nin-Culmell, una *Dansa* de Joaquim Serra, *Acrobats of God* de Carles Suriñac i tres moviments de *Petruixka* d'Igor Stravinsky, per cloure el programa.

La violinista Kalina Macuta s'enfrontarà a l'àrdua tasca d'abordar en un concert en solitari un programa que evoca el talent violinístic de Joan Manén, amb el títol de "Capricis i reflexions", que inclou obres de Paganini, Salvador Brotons, Lleonard Balada, Joaquín Rodrigo, Karol Lipinski, Grazyna Bacewicz i dues estrenes de Jordi Cervelló: *Grazyna: 2 capricis de concurs* i *Lipinski: tres capricis de concurs*, inspirades en els dos compositors polonesos. El concert tindrà lloc el 6 de juny a l'Ateneu Barcelonès.

El concert de clausura del cicle, el diumenge 15 de juny al Conservatori Municipal de Música de Barcelona (Auditori Eduard Toldrà), comptarà amb la participació del Cor Lieder Càmera –sota la direcció de Xavier Pastrana, en el seu comiat com a director de la formació–, en un programa de música coral tradicional catalana, que inclou obres de Josep Cumellas Ribó, Josep Sancho Marraco, Joaquim Serra i Joan Manén.

Suport als nous talents

Els joves talents catalans tenen també el seu espai en aquest cicle. La flautista Elisabeth Franch interpretarà, acompanyada al piano per Albert Giménez, obres de Toldrà, Oltra, Sarasate, Manén, Ruera i Josep Maria Brotons, en un concert a l'Ateneu Barcelonès el 28 de març. La soprano Beatriz Jiménez, acompanyada per Marta Pujol al piano, oferirà cançons de joventut de compositors de la generació de 1930: Rafael Ferrer, Josep Maria Roma, Joaquim Serra, Joan Pich Santasusana, Lluís Benejam i Xavier Montsalvatge. Serà el 9 de maig, novament a la Sala Oriol Bohigas de l'Ateneu Barcelonès.

El preu de les entrades del concert és de 15 euros. Els socis d'Omnium Cultural i de la Fundació Mas i Mas tenen un descompte de 5 euros per entrada i l'entrada és gratuïta per als socis de l'Associació Joan Manén, que té una tarifa de 25 euros a l'any.

El Cor Jove de l'Orfeó Català canta a Viena

El Cor Jove de l'Orfeó Català, dirigit pel seu titular, Esteve Nabona, i acompanyat al piano per Josep Bufor, oferirà un concert al Musik&Teather MuTh de Viena –seu dels Petits Cantors de la capital austríaca–, el dissabte 25 de gener de 2014 (19.30 h). Amb l'objectiu de difondre el patrimoni musical català, en la línia del compromís del Palau de la Música amb els creadors catalans, el Cor Jove de l'Orfeó interpretarà un programa centrat en música catalana de creadors del passat i del present: Antoni Nicolau (*La mort de l'escolà*), Pau Casals (*L'estel*) i Albert Guinovart (*Quatre tradicionals catalanes*), combinada amb obres de compositors clàssics universals com Edward Elgar (*From the Bavarian Highlands*) i Robert Schumann (*Requiem für Mignon*).

Aquest concert mostra la voluntat d'internacionalització del Palau de la Música Catalana i dels seus cors. En aquest sentit cal destacar les recents actuacions a Viena de l'Orfeó Català i el Cor de Cambra del Palau o l'intercanvi del Cor Infantil amb el Cor Tapiola de Finlàndia la temporada passada. El Cor Jove oferirà el mateix repertori el dia 19 de gener al Petit Palau com a prèvia al seu viatge a Viena.

El Cor Jove, format per 60 nois i noies amb edats entre els 16 i 25 anys, va protagonitzar la temporada passada, amb gran èxit de



crítica, la producció de *Dido i Enees* de Purcell al Palau de la Música Catalana, i va publicar en la col·lecció "Volums del Palau" l'enregistrament dels *Requiem*s de Mozart i Fauré.

L'actual nivell i maduresa dels cors de l'Escola Coral assolit en el transcurs dels darrers anys, fa que en aquests moments els seus cors estiguin en condicions per afrontar compromisos internacionals, ja sigui col·laborant amb formacions de prestigi mundial, com la propera col·laboració del Cor Jove i la formació Pygmalion sota la direcció de Raphaël Pichon aquesta temporada, o actuant en altres països.

Intèrprets Catalans

2013—2014

PALAU
DE LA
MÚSICA
ORFEÓ
CATALÀ



Informació:

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

Troba'ns a:  

Albert Guinovart Piano

16.01.14 — 20.30 h Sala de Concerts



Obres d'A. Guinovart,
M. A. Martínez, L. van Beethoven,
F. Poulenc i A. Guinovart.
Preu: 15 euros

Jordi Camell Piano

06.02.14 — 20.30 h Petit Palau



Obres de J. Brahms i P. Casals.
Preu: 15 euros

Núria Rial Soprano

03.03.14 — 20.30 h Sala de Concerts



La Floridiana
Nicoleta Paraschivescu, ditra.
Obres de M. Martines
i W. A. Mozart.
Preus: de 10 a 30 euros

Trio Kandinsky

12.03.14 — 20.30 h Petit Palau



Corrado Bolsi, violí
Amparo Lacruz, violoncel
Emili Brugalla, piano
Obres de L. Boulanger,
L. van Beethoven, R. Humet
i D. Xostakóvitx.
Preu: 15 euros

Alba Ventura Piano

06.05.14 — 20.30 h Petit Palau



"Un teclat, dues ànimes"
Obres de C. Garriga, R. Humet,
X. Montsalvatge, S. Gubaidulina
i S. Prokófiev.
Preu: 15 euros

New Catalan Music: nou portal web sobre els creadors musicals catalans

L'Institut Ramon Llull ha presentat una nova eina en forma de portal d'Internet per facilitar l'accés a l'obra dels compositors que viuen i treballen a Catalunya. D'aquesta manera es vol ajudar la música contemporània catalana a ser present en el circuit internacional, tot afavorint-ne la difusió i que s'incorpori de manera estable a les programacions de prestigi i al repertori de les principals formacions internacionals.

Aquesta nova eina www.newcatalanmusic.llull.cat centra la catalogació en els compositors vius i en actiu que són representatius de la vida musical i creativa a Catalunya. En total, 70 són els compositors escollits que formen el cànon del patrimoni musical català contemporani representatius de la varietat d'estils i corrents creatius que conviuen activament a hores d'ara.

És per això que a la portada de la pàgina web apareix una selecció de dotze noms que representen la riquesa estilística i formal del moment: Joan Albert Amargós, Lleonard Balada, Xavier Benguerel, Benet Casablanca, Agustí Charles, Alberto García Demestres, Joan Guinjoan, Albert Guinovart, Ramon Humet, Antoni Parera Fons, Hèctor Parra i Carles Santos, si bé la llarga llista inclou altres noms referencials, com Josep Soler, Miquel Ortega, Mariona Vila, Joan Vives, Bernat Vivancos, Octavi Rumbau, Raquel García Tomàs i un llarg etcètera.

El portal inclou informació completa sobre els compositors, des d'una extensa biografia, discografia i bibliografia, informació sobre l'editorial que publica les seves obres, pàgina web, enllaços d'interès i dades de contacte i de moment està disponible en català i anglès.

El projecte, dirigit per l'Institut Ramon Llull amb Ana Maria Dávila i Javier Pérez Senz com a coordinadors, va tenir un germen en la publicació el 2007, sota l'impuls de la Fundació Caixa Catalunya, del recull *Compositors d'avui, guia de la música contemporània a Catalunya*.

L'Institut Ramon Llull dona suport a la creació musical catalana al Festival de Huddersfield (Anglaterra)

Paral·lelament, l'Institut Ramon Llull va donar suport a la participació catalana en el Festival de Música Contemporània de Huddersfield (Anglaterra) amb el compositor Hèctor Parra com a resident en la passada edició, el novembre de 2013. L'Institut Ramon Llull va aportar 45.000 euros per a la consecució dels concerts amb participació catalana, que suposa un terç de cost global dels concerts amb presència catalana.

El Huddersfield Contemporary Music Festival és un dels festivals de música contemporània i experimental amb més força actualment, amb un bagatge de 37 edicions a l'esquena. Es du a terme a la localitat de West Yorkshire, Huddersfield, durant deu dies del mes de novembre i presenta un total de 50 esdeveniments artístics, amb un total de 12.000 persones de públic. Fruit de la tasca de l'Institut Ramon Llull per difondre la música catalana contemporània a l'estranger, el Festival de Huddersfield 2014 tindrà una petita rèplica a Barcelona amb un concert a l'Auditori de Barcelona.

La participació d'Hèctor Parra com a compositor resident en aquesta edició, va suposar per al compositor barceloní la presència de 8 obres seves en 5 dels programes del Festival, a més de l'estrena d'una obra encarregada, de nom *FREC*.



Hèctor Parra

Eva Guillamet

LIFE Victoria, nou festival de lied a Barcelona

La Fundació Victoria de los Àngeles ha impulsat un nou festival dedicat al lied amb la figura de la cantant catalana com a model d'un gènere que va tenir molt de predicament al llarg de la seva carrera i que és molt estimat pel públic del país, malgrat no existir gaires iniciatives programadores en aquesta direcció.

És per aquest motiu precisament que ha nascut LIFE Victoria –que inclou concerts, una acadèmia, noves iniciatives en l'àmbit de les xarxes socials i suport als joves talents–, gràcies a la iniciativa de la directora de la Fundació, Helena Mora, i l'entusiasme del baríton català Enric Martínez Castignani.

El festival LIFE Victoria 2013 va tenir lloc a Barcelona entre el 9 i el 14 de desembre en diferents espais emblemàtics de la ciutat, com la Pedrera, la Capella de Santa Àgata (Museu d'Història, MUHBA) o l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) i va incloure 4

recitals de lied, una acadèmia amb *masterclasses* sota el mestratge del pianista alemany Ulrich Eisenlohr, conferències i taules rodones i un programa per a joves intèrprets amb beques per participar a les *masterclasses* de forma gratuïta i un concert al festival abans de l'inici dels concerts programats.

El festival, que va tenir lloc entre el 9 i el 14 de desembre de 2013 i es va cloure amb un gran èxit d'assistència, va incloure tres recitals de lied, el primer a càrrec de la soprano valenciana Ofèlia Sala, acompanyada del prestigiós pianista Helmut Deutsch; el segon, a càrrec de la soprano alemanya Ruth Ziesak, acompanyada per Francisco Poyato, i el tercer a càrrec de la soprano madrilenya (nascuda a Múnic) Àngeles Blancas, acompanyada per Giovanni Auletta.

Paral·lelament, tres cantants i tres pianistes becats pel festival van fer un recital de vint minuts de durada previ als tres concerts oficials, en una oportunitat única per poder ser escoltats pels professionals i el públic assistent al concert. Enguany, els escollits van ser el baríton Josep-Ramon Olivé i la pianista Maria Mauri, la soprano Maria Ponsatí i el pianista Samuel Scott i la soprano Viviana Rojas i el pianista Marc Serra.

Neu Arts i la Fundació Tàpies presenten un cicle de noves músiques

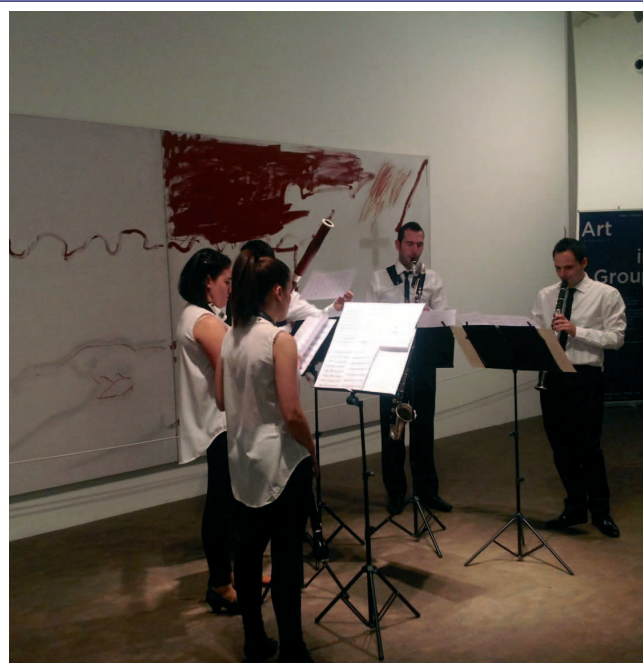
La música contemporània recupera protagonisme a la ciutat de Barcelona amb el nou cicle de concerts organitzats conjuntament per Neu Arts i la Fundació Antoni Tàpies. La iniciativa convoca grups especialitzats en la interpretació del repertori plenament contemporani, com We Spoke, CrossingLines, Experimental Funktion, Triarquía, Víctor de la Rosa, o els més habituals BCN216 i Barcelona Reed Quintet, a més de convidar l'improvisador suís Fritz Hauser.

Aquesta primera temporada de concerts 2013-14 ha programat set concerts a la Fundació Antoni Tàpies, que inclouen obres estrenades de compositors com Masakazu Natsuda, Octavi Rumbau, Agustí Charles, Nuria Núñez Hierro o Dai Fujikura.

El primer concert del cicle, un recorregut pel Japó contemporani guiat pel Barcelona Reed Quintet, es va celebrar el passat 27 de novembre de 2013. El segon concert va ser el 22 de desembre, a càrrec del BCN216, amb obres de Luther Adams i David Lang.

Un dels trets més destacats d'aquest nou festival és que ofereix una programació arriscada i un repertori que combina les noves generacions de compositors i intèrprets amb els grans compositors de les estètiques sonores de la segona meitat del segle XX, com Luciano Berio, Morton Feldman, Witold Lutoslawski, Krzysztof Penderecki o Steve Reich. Així doncs, de la nova generació cal destacar la programació d'obres de Raquel García-Tomás i Octavi Rumbau i la presència en cartell de recents grups apareguts en l'escena de la música contemporània, com Experimental Funktion –format per dos integrants del Quartet Casals, Vera Martínez-Mehner i Jonathan Brown, al costat de Nicolás Ortiz i Erica Wise– o CrossingLines, liderat per Lluís Codera Puzo.

El 2014 arriba de la mà de Víctor de la Rosa i Triarquía, que inter-



El primer concert del cicle a càrrec de Barcelona Reed Quintet

pretaran obres de Josep Maria Guix i Olivier Messiaen (29 de gener). Experimental Funktion oferirà un concert el 26 de març, amb obres de Penderecki, Feldman, García-Tomás i Lutoslawski, mentre que CrossingLines tocarà el 30 de març obres de Berio, Rumbau, Charles, Andersen i del mateix *ensemble* CrossingLines. Tots dos grups s'aliaran el 12 d'abril per oferir un programa de més gran format, amb obres de Berio, Feldman, Sciarrino, Grisey i una estrena de Núria Núñez Hierro.

El cicle acabarà amb la intervenció de Fritz Hauser, el qual, al costat de We Spoke, combinarà la interpretació d'obres d'Steve Reich amb la disciplina en què és un especialista, la improvisació, en un concert que tindrà lloc l'11 de maig de 2014.

2014
ECHO
RISING
STARS

**Dimecres
22 de gener**

20.30 h
Sala de
Concerts

Preu: 13 €



LETICIA MORENO
Violí

ANA-MARÍA VERA
Piano

C. Franck: Sonata per a violí en La major
M. de Falla: Suite popular espanyola (arranj.)
C. Debussy: Sonata per a violí i piano
E. Granados: Sonata per a violí i piano
M. Ravel: Tzigane

**Dimarts
11 de març**

20.30 h
Petit
Palau

Preu: 13 €



JÁNOS BALÁSZ
Piano

L. van Beethoven: Sonata núm. 17, en Re menor, op. 31/2, "Tempesta"
R. Schumann: Carnaval
F. Mendelssohn: Andante & Rondo Capriccioso
F. Chopin: Andante Spianato i Gran polonesa, op. 22
F. Liszt: Pensée des morts (Harmonies poétiques et religieuses)
F. Liszt: Mephisto Walzer núm. 1, S. 514

**Dimecres
7 de maig**

20.30 h
Petit
Palau

Preu: 13 €



QUATUOR VOCE

L. van Beethoven: Quartet núm. 1, en Fa major, op. 18
B. Bartók: Quartet núm. 4, en Do major
J. Brahms: Quartet núm. 3 en Si bemoll major, op. 67



PALAU
DE LA
MÚSICA
ORFEO
CATALÀ



EUROPEAN
CONCERT HALL
ORGANISATION

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

IVÁN MARTÍN

“AQUÍ TENIM MÚSICS I COMPOSITORS EXCEL·LENTS, QUE NO TENEN RES A ENVEJAR ALS DE QUALSEVOL ALTRE PAÍS”

Entre pausa i pausa d'un assaig previ al seu debut al Festival de Torroella de Montgrí, en la passada edició del festival estiuenc, Iván Martín, un dels pianistes amb més personalitat artística de la generació dels trenta i pocs, va atendre la «Revista Musical Catalana». El pianista canari torna al Palau de la Música Catalana, en el cicle Constel·lació Palau, amb un programa compromès que inclou obres de Beethoven i Chopin.

per Albert Torrens

Ha estat convidat a debutar a Torroella en el marc del suport que aquest festival vol donar als joves valors. ¿Es considera encara una jove promesa o li molesta que els altres ho facin?

Tinc un amic, un director fantàstic que dirigeix les millors orquestres del món, que sempre em diu que els directors, entre els 30 i els 50 anys, o bé són joves promeses o ja són llegendes, però mai un artista com a tal. A mi no em molesta que em diguin que sóc un músic jove, crec que sempre és agradable que t'ofereixin possibilitats per això. Ara bé, si ser jove és sinònim d'immaduresa o de manca d'experiència, aquest no és el meu cas. Jo crec que el Festival de Torroella, aquest cop, m'ha distingit per la meua edat, perquè els altres pianistes que hi participen aquest any –tant Achúcarro com Leonskaia– ja tenen una trajectòria molt llarga. Ells són grans noms de referència en la història de l'instrument i al seu costat, evidentment, sí que sóc jove.

En qualsevol cas, va començar a estudiar piano de ben petit. ¿Recorda si en algun moment ho va escollir de manera conscient?

Crec que, en realitat, mai no ho vaig triar: les tecles del piano em van cridar l'atenció des del començament i mai no em vaig preguntar si volia tocar un altre instrument perquè no me n'atreia cap. A casa no hi havia piano, perquè no hi ha cap músic a la família i, en un primer moment, em van regalar un teclat electrònic, on vaig començar a tocar el que sonava per la ràdio i la televisió i la música popular que s'escoltava en aquell moment. A partir d'allà, els meus pares van tenir la

sensibilitat, ja que existia aquesta capacitat, de posar-hi mitjans per desenvolupar-la. I va ser així.

I un cop acabats els estudis de piano, ¿va considerar altres opcions a banda del concertisme?

No, això tampoc no va ser una tria conscient. Recordo que, de petit, en cap moment no em molestava tocar, tot el contrari, el que desitjava era tocar per als altres. Quan venien visites a casa, tocava amb molt de gust, fos qui fos. Era una cosa normal, que no em suposava cap trauma, i això és un avantatge, perquè conec grans solistes –no només de piano– que pateixen moltíssim abans d'un concert. I jo aquest problema no el tinc, perquè des de petit em vaig acostumar a tocar per a molt de públic, i com més gent, millor, més alegria em produïa.

Pel que fa al repertori, hi ha pianistes que s'especialitzen en obres o autors d'un període determinat. Vostè, en canvi, tant ha mostrat interès per la interpretació històrica com ha estrenat peces contemporànies...

Sovint no és l'artista qui es vol especialitzar, sinó que la carrera o el públic l'hi obliguen. Això també depèn dels països: jo vaig poder conèixer Alicia de Larrocha i ella explicava amb certa preocupació que, mentre que als Estats Units l'adoraven perquè hi tocava música espanyola, però també apreciaven els Mozart, Schumann o Chopin que feia, aquí la cataloguem de manera gairebé exclusiva com la pianista de Granados o d'Albéniz. Moltes vegades, els públics condicionen injustament una carrera. Jo he intentat fugir al màxim d'això, perquè Espanya és un ecosistema una mica particular, un país que importa moltíssim d'art i que té un des-

avantatge enorme respecte de la resta dels països perquè no significa res en el circuit de la indústria de la música. Ara sembla que, per sort, i gràcies a l'esforç d'una generació d'artistes com Josep Colom o la mateixa Alicia de Larrocha, que van aconseguir fama internacional, estem canviant una mica el rumb, però malauradament encara no som un país catalogat, perquè fins ara –cosa que espero que s'arregli amb aquesta crisi– ens hem dedicat a pagar allò que aquesta gent no cobrava en tants altres llocs. Els camins d'un solista a Alemanya, França o Itàlia, la manera com pot perfilar i desenvolupar la seva carrera, és totalment diferent d'aquí.

¿No creu que això pot tenir a veure amb la quantitat i qualitat de la producció que cada país aporta al repertori pianístic?

Pot ser, però a un pianista italià se li accepta que toqui Rakhmàninov i Chopin. Per això, intento fugir de l'etiqueta que tenim els pianistes espanyols. Entenc que el nacionalisme espanyol té uns trets racials especialment atractius, però crec que aquests complexos estan més que superats i que no hem de tocar per força música espanyola, perquè som igual de vàlids interpretant qualsevol altre compositor. Avui dia, qualsevol violinista espanyol pot tocar un concert de Txaikovski tan bé com un de rus, perquè les fronteres entre les diverses escoles d'ensenyament han anat desapareixent i, de fet, ja estem començant a exportar músics a orquestres estrangeres. El primer cop que em van trucar d'Alemanya per tocar amb l'Orquestra de la Ràdio de Colònia –una molt bona orquestra–, em van proposar el concert d'Albéniz, i vaig dir que no, perquè vaig pensar que automàticament m'encasellarien, i em va sem-

Perfil

És d'aquells artistes a qui agrada parlar, i no només de música. Sacrifica, si cal, una estona d'assaig per atendre les pàgines d'aquesta Revista. I és que Iván Martín (Las Palmas de Gran Canaria, 1978) és un pianista amb opinions formades, que ha vist molt de món i que ha sabut dir "no" quan ho ha cregut convenient, amb vistes a construir una carrera específica. Martín, que rebutja qualsevol encasellament i que no vol renunciar a res, visita sovint Catalunya: aquest últim estiu va debutar al Festival de Torrella de Montgrí i el proper 12 de febrer torna a l'escenari del Palau de la Música en un recital en solitari.



blar una mica perillós en aquell moment. Va costar temps, però ara a Alemanya hi toco repertori estàndard, i si em ve de gust hi afegeixo repertori espanyol –que m'agrada, per descomptat–, però en el mateix percentatge que qualsevol altre compositor. D'altra banda, Catalunya és, per exemple, un planter de compositors impressionants. Jo he estrenat obres d'autors de gran talent que sembla que costa de programar, i hauria de ser ben al contrari. Està molt bé que vinguin orquestres de fora, però aquí tenim músics i compositors excel·lents, que no tenen res a envejar als de qualsevol altre país. Ells tenen la tradició dels grans noms que no hem tingut aquí, però cada vegada més aquests grans noms s'estan interessant per ser directors titulars d'orquestres espanyoles. Ens ho hem de començar a creure.

Com tants altres pianistes, quan li demanen pel seu compositor preferit, sempre esmenta Chopin...

Jo crec que amb Chopin m'uneix alguna cosa especial, perquè sense buscar-ho de manera conscient ha marcat una mica la meua vida. Per casualitat, jo vaig viure i estudiar quatre anys a Valldemosa, vaig treballar amb professors polonesos i Chopin és un compositor que sento proper. És clar que això t'ho diran el 99% dels pianistes, i per tant, no és res extraordinari. Jo intento gaudir de la música en general i m'encanta fer, de tant en tant, alguna troballa extraordinària, com ara descobrir les sonates de Soler o concerts de Mozart o altres repertoris apassionants...

¿Ha pensat, també com tants altres músics, a fer el salt a la direcció?

Sí, de fet ja ho he fet en algunes ocasions, però sempre des del piano. I de cara a l'any que ve tinc diversos projectes de tocar i dirigir concerts de Beethoven, que també seran la base d'un producte discogràfic en què ja estem treballant. Però sense l'ajut del piano, encara no. He sentit a dir que tots els solistes o músics, en general, tenim un director a dins. I és cert que, sobretot si toques sol, sempre tens aquesta sensació que hi ha un director dins teu que organitza la música. És un món molt apassionant, però de moment no ho veig fora del piano, sinó de manera complementària.

De tota manera, continua sent difícil veure un pianista dirigir des del seu instrument...

Sí, però era molt habitual en altres èpoques i a poc a poc ho està tornant a ser. De fet, amb tots els meus respectes per als directors –que en conec molts i els admiro–, hi ha molts concerts per a piano en què un director molesta, perquè s'afegeix un element

més a un flux de comunicació que ha de ser directa amb l'orquestra. També hi ha molts concerts que es van compondre per a una orquestra molt més reduïda que no pas fem servir avui. I alguns directors amb qui he parlat de fer, per exemple, determinats concerts de Mozart, han preferit deixar-me'ls fer a mi sol i m'han proposat fer alguna cosa en què el director pugui aportar més. Pel que fa als programadors, també comencen a respectar cada vegada més aquesta moda que va començar als anys setanta amb el tema de la interpretació historicista.

Un altre concepte que ha estat discutit és el d'artista en residència. Vostè ho va ser, la temporada passada, amb l'Orquestra Filharmònica de Gran Canària. Quina valoració en fa?

Nosaltres vam parlar-ne bastant fins a arribar a definir en què consistiria la tasca, que per a mi va molt més enllà de fer dos o tres concerts en una mateixa temporada. Significa, per exemple, tenir un compromís de fer música de cambra amb l'orquestra, classes magistrals o cursos, projectes a llarg termini, com gravacions o gires, projectes socials per acostar la música a públics nous o bé tenir un suport institucional que per a un solista és difícil d'aconseguir.

¿Amb quina antelació i de quina manera treballa els repertoris que presenta en concert?

Jo tinc una manera força particular de treballar. Normalment, el repertori que estic tocant és el que menys estudio, perquè ja ho he fet molt temps enrere. Sempre vaig dos o tres anys per endavant d'allò que vull fer i he de fer, perquè les agendes dels artistes van amb força antelació. Això ens permet planificar fins a un cert punt, tot i que hi ha situacions imprevisibles com la substitució d'un artista que cancel·la, com per exemple Maria João Pires –que m'ha passat! Admiro la gent que comença a treballar un repertori i de seguida el pot tocar, però jo això no ho puc fer: necessito estudiar-lo, deixar-lo reposar i que passi un temps. Necessito creure al cent per cent en el que estic intentant dir amb aquella música per atrevir-me a oferir-la als altres, perquè si no em sento una mica estrany, com si estigués actuant en el pitjor dels sentits.

¿És el que ha passat, per exemple, amb les sonates d'Antoni Soler, que fa temps que toca en concert d'ençà que les va enregistrar?

Soler és un compositor molt especial més enllà del fet que jo m'hi hagi identificat, perquè crec que el deute que hi tenim encara no està saldat. És un compositor extraordinari que malauradament no ha tingut la difusió que es mereixia. Jo vaig estar dos anys

i mig treballant-ne les obres abans de gravar el disc, seleccionant-les i tocant-les molt en públic per saber quines volia escollir. I la reacció és sempre extraordinària, perquè és música escrita al segle XVII que continua sonant igual de fresca avui dia i que creix de seguida amb poc ajut de l'interpret. Jo sempre dic que va ser el primer compositor nacionalista, perquè va estar en contacte amb el *Llibre vermell* i va conèixer tota la tradició vocal renaixentista, però alhora va rebre influxos de totes les músiques, fins i tot la flamenca i l'àrab. I en les seves obres escoltem pals flamencs, però també trets que s'avancen a Bach i a Mozart. Per això, perquè em sento en deute amb ell, continuo intentant programar-lo avui. La seva música apassiona molt i fins que jo no noti que el públic se'n cansi, l'intentaré donar a conèixer.

Quins projectes de futur té?

Estic treballant en tres projectes discogràfics que apareixeran durant el 2014 i el 2015. Ara estic treballant en projectes apassionants com l'obra pianística de Clara Schumann, que va ser una compositora fantàstica. També estic redescobrint obres de Muzio Clementi, un altre compositor que, per motius diversos, ha passat desapercebut, però que es troba en la base del pianisme modern i que va tenir un enfrontament curiós amb Mozart. I alhora continuo oferint recitals i tocant amb orquestres espanyoles i estrangeres, a França, Itàlia, Alemanya, els Estats Units, la Xina, els països nòrdics... I espero tenir alguna setmana per descansar! No vull fer més enllà d'un determinat nombre de concerts, perquè crec que si tocar en públic es converteix en una rutina, no té cap interès. A més, jo necessito estudiar cada dia no menys de set o vuit hores, perquè si no acabes tocant sempre el mateix i això és molt avorrit.

Finalment, és consumidor de música? Pianística o no pianística? En concert o en disc?

Intento que, quan vaig a concerts, siguin d'un altre tipus de música, perquè malauradament el piano és un món una mica tancat. Però també sóc el primer d'anar a escoltar altres grans pianistes, perquè és molt saludable contrastar i intercanviar idees, fins i tot quan no hi estàs d'acord. I intento escoltar molta música de cambra i simfònica, que sol ser l'assignatura pendent dels solistes. De gravacions, també en consumeixo moltíssimes: és estrany que no vagi de tant en tant a una gran botiga de música i en torni amb deu o dotze discos. És com un vici: sóc consumidor de la droga de la música i no només clàssica, també escolto pop, rock, jazz i altres tipus de música. ♦

Temporada 2013-2014

PROPERES CONCERTS DE L'OBC



La setena de MAHLER
amb Eliahu Inbal
18 i 19 GENER



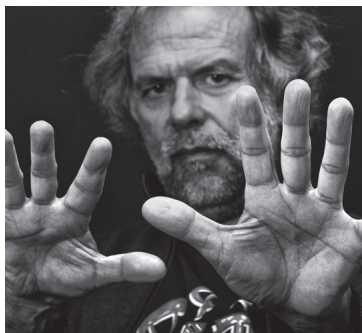
La Simfonia Alpina de STRAUSS amb Kazushi Ono
24, 25 i 26 GENER



La Simfonia núm. 2 de SCHUMANN
Javier Perianes, piano
31 GENER, 1 i 2 FEBRER



Festival RAKHMÀNINOV
amb HJ Lim
7, 8 i 9 FEBRER



L'Escocesa de MENDELSSOHN
Josep Colom, piano
15 i 16 FEBRER



La Romàntica de BRUCKNER per L'Orquestra
del Liceu
21, 22 i 23 FEBRER

Entrades a 10€ a partir d'una setmana abans del concert

L'AUDITORI

Lepant 150
08013 Barcelona

www.auditori.cat

www.obc.cat

OBC



L'Auditori és un consorci de



Generalitat de Catalunya
Departament
de Cultura

Mitjans patrocinadors de l'OBC



el Periódico

CATALUNYA
RÀDIO



Segueixnos a



YouTube

L'ÒPERA (AQUÍ TAMPOC) NO HA MORT

Enmig de debats encesos sobre la pervivència i vigència del gènere, l'article pretén situar l'actualitat de l'òpera, amb una focalització espacial en la creació catalana contemporània.

per **Jaume Radigales**

La casualitat ha fet que, en el moment de començar a redactar aquestes línies, ens assabentéssim de la mort, a finals d'octubre, d'Arthur C. Danto. Al llarg de les seves obres, el filòsof i crític d'art nord-americà es va arrecerar en la idea de la mort de l'art, no pas en termes hegelians (altrament fóra un modern!), sinó sobre la base d'aquella idea tan citada de Francis Fukuyama que havia sostingut que la història havia mort. Des d'aleshores, certs sectors de la *intel·liguència* mundial s'han dedicat a anar matant tot allò que se'ls ha posat al davant, des de la història fins a l'art, passant pel cinema i la televisió. Fins i tot, veladament, s'ha arribat a parlar de la mort de l'òpera. Debat postmodern, en tot cas, amb fonaments analítics i retòrics més que discutibles: ni l'art en general, ni la història, ni la literatura, ni el cinema, ni l'òpera han mort. Perquè les arts o els processos històrics que les acompanyen en un o altre context són com l'energia: ni es creen ni es destrueixen, senzillament es transformen.

Poden canviar, això sí, els suports: Javier Pérez Senz parlava des d'aquestes mateixes pàgines en el número anterior de l'RMC (núm. 336, pàg. 36-37) del comiat del disc. La cosa sembla més que evident, però això no vol dir que la gent hagi deixat de consumir música a través de formats enregistrats, mecanitzats o, per dir-ho en termes de Walter Benjamin, de reproductibilitat tècnica. Canvien els formats, però no les formes.

Serveixi aquest excurs introductori com a reflexió sobre la vivència i permanència d'un art, l'operístic, que viu moments de gran volada, tot i que les infraestructures (si es vol, els contenidors) naturals que la sustenten estiguin immerses en hores definitivament baixes: també en el moment de redactar aquestes línies el Liceu sembla viure una deriva alarmant –em remeto novament al número anterior d'aquesta Revista–, envoltat d'incerteses malgrat el bon rumb que sembla haver agafat, des de l'estrena d'*Agrippina*, la seva temporada 2013-14. Afortunadament, l'òpera és molt més que els teatres que l'acullen, perquè viu al marge d'aquests contenidors i pot ubicar-se en espais de tota mena, precisament gràcies a l'evolució i transformació del gènere.

Canvi de format

Deia més amunt que canvien els formats, però no pas les formes. Sempre m'agrada recordar com un (re)conegut i mediàtic crític operístic de casa nostra va titular des del prestigiós rotatiu on publica els seus articles la seva crítica de l'òpera de José Luis Turina *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)* quan es va estrenar al Liceu la tardor de l'any 2000: "*Esto no es una ópera.*" Independentment que l'obra del compositor madrileny pogués agradar més o menys, em sembla poc prudent negar la condició d'òpera a un espectacle com aquell. Perquè, de fet, tampoc *Le nozze di Figaro* és una òpera en relació, per exemple, amb *L'Orfeo* de Monteverdi; com tampoc no ho és *Tristany i Isolda* en relació

amb *Lucia di Lammermoor*, o *Moses und Aron* en relació amb *Tosca*: ¿cal recordar, en aquest sentit, que Wagner optava per la denominació ambigua i alhora globalitzadora de "drama musical" per referir-se a l'òpera entesa com a obra d'art del futur? I així successivament, fins a arribar a mentalitats apocalíptiques que han gosat afirmar que la mort de Liù al tercer acte de *Turandot* –coincidint amb el punt en què Puccini va morir, tot deixant la seva última obra inacabada– marca la defunció de l'òpera. ¿Com cal definir, aleshores, les creacions escèniques de Britten, Menotti, Henze o Glass? ¿O *Le Grand Macabre* de Ligeti, per no parlar de les recents estrenes a Madrid d'obres com *La conquista de México* de Wolfgang Rihm (autor d'un esplèndid *Dionysos* estrenat a Salzburg el 2010 i editat recentment en DVD)?

Darrerament, a Catalunya hem tingut diversos exemples de com pot canviar el format de l'òpera, tant el continent com el contingut. L'estiu passat, Alberto García Demestres presentava *WOW!*, una reflexió sobre la mort a partir de la creació artística focalitzada en la relació entre dos poetes, Walt Whitman i Oscar Wilde. A propòsit d'aquesta estrena, em permeto autocitar-me a partir de la crítica que publicava a «La Vanguardia»: "*L'òpera és un llenguatge sense límits. Per això és bo que les creacions musicoteatrals contemporànies explorin el gènere per trobar noves vies que en consolidin la presència i validesa, tot arriscant i, si cal, equivocant-se.*" Tot això, aclareixo,



WOW! d'Alberto García Demestres es va estrenar al Festival de Peralada 2013

sense pensar que *WOW!* fos un error, al contrari. Tampoc no ho ha estat *Dido & Aeneas reloaded*, proposta suggerent d'Òpera de Butxaca i Nova Creació, una iniciativa que hauria de merèixer una presència més continuada a les nostres cartelleres. L'espectacle, amb una partitura escrita per quatre joves compositors de casa nostra, plantejava una relectura de l'òpera de Henry Purcell a partir d'una dramaturgia focalitzada en els personatges femenins de l'obra original en

un espai tan suggerent (i aparentment tan antioperístic) com el laboratori anatòmic de la Reial Acadèmia de Medicina. Una sala de dissecció que, en el fons, plantejava una possible dissecció del gènere operístic. Canviava el format, però no la forma: l'òpera sempre explica una història, des de l'acció narrativa o des de la reflexió introspectiva (què és *Tristany i Isolda* sinó una reflexió sobre l'amor i què és *Parsifal* sinó una altra reflexió, en aquest cas sobre la renúncia i la

redempció?). Així són les coses i així continuaran sempre, i l'òpera continuarà tenint i mantenint una vigència evident com a reflex de la societat que l'engendra. I això és perfectament compatible amb la revisió o reexposició dels clàssics, de la mateixa manera que assistim a una retrospectiva antològica sobre surrealisme en un museu o en una exposició sobre Pissarro al CaixaForum. Així com de tant en tant hem d'assistir al MNAC a contemplar els frescos de Taüll, també gaudim de les desgràcies de Manon o de les alegries de Fígaro; així com ens impliquem en una *performance* a la plaça dels Àngels davant del MACBA, també hauríem d'estar atents a les obres musicoteatrals de García Demestres, Magrané, Bonfill, García Tomàs o Rumbau. O estrenar bona part de la producció operística de Josep Soler. Com a mínim, hem de permetre que aquestes obres s'estrenin i que es representin amb una presència perllongada, que generi pòsit. Ja arribarà més endavant el moment de criticar-ne la qualitat, eficàcia i possible pervivència en el futur. Perquè tampoc no es tracta d'estrenar per complir l'expedient i guardar més tard la proposta al calaix dels oblidats. Això seria fer trampa i negar l'etiqueta d'òpera al que indubtablement continua donant vigència i vitalitat a una forma que ens acompanya des de fa més de 400 anys. ♦

**En el gènere operístic
canvien els formats, però
no pas les formes. [...]
Darrerament, a Catalunya
hem tingut diversos
exemples de com pot
canviar el format de
l'òpera, tant el continent
com el contingut.**



Alice Blangero

EL VOL DÀNSAT DE LA MÚSICA

JEAN-CHRISTOPHE MAILLOT I LES BALLETS DE MONTE-CARLO

per Joaquim Noguero

Ha pensat molt en la música el francès Jean-Christophe Maillot (Tours, 1960), director artístic i coreògraf de Les Ballets de Monte-Carlo des de ja fa vint anys, i es nota que hi ha rumiat perquè la sent de debò. Les seves coreografies hi van sempre de bracet i, en una mesura o altra, hi recolzen fins i tot quan la contrapunten o es limiten a avançar-hi de costat. Poden fins i tot haver estat creades de forma independent. Però una vegada esdevenen simultànies sobre l'escenari, com que l'espectador les rep i les llegeix conjuntament, la fusió resultant no és cosa que Maillot deixi que passi sense haver-ne previst les conseqüències. Cap confusió. Cal acordar les capes superficials i freàtiques d'aquest convuls llac de signes, eliminar-ne els clixés fossilitzats, equilibrar-ne ecològicament les relacions més vives. Amb les coreografies passa com amb les traduccions respecte de l'obra original, que suporten pitjor el pas del temps i el canvi de les modes. La universalitat de la música sobrevola lleugera les escenes més pesants que acompanyava. En *El trençanous*, *El llac dels cignes* o *La bella dorment*, Txaikovski hi sobreviu molt millor que Marius Petipa. Però la rèmor no és el ballet clàssic (la forma de bastir els passos del ball), sinó la traducció que n'ha fet cada època (la forma de vestir-los per al ball que la música il·lumina sempre).

A Barcelona hi haurà ocasió de comprovar-ho un cop més a mitjan febrer al Liceu, a propòsit de l'obscur i meravellós conte per a adults en què el coreògraf monegasc ha convertit *La Belle* (2001). Aquesta mateixa concisió que trobem en el títol alimenta l'esperit de la relectura del conte de Charles Perrault que planteja Maillot. Com en aquell *Romeu i Julieta* de deixos cinematogràfics que els espectadors catalans vam admirar-li al TNC el juny del 2002, com en la relectura psicoanalítica que recosia aquella *Ventafocs* que l'estiu del 2006 ens portava al XX Festival Castell de Peralada, el coreògraf busca oferir els passos de dos i les principals variacions del ballet de repertori com si ho veiéssim per primera vegada. Se sap contemporani en l'assumpció clàssica. Pretén recuperar-ne l'alè vital primer, aconseguir que l'espectador hi trobi les emocions primàries a què estaven vinculades escenes tan conegudes com les protagonitzades per la frescor adolescent de la Julieta al balcó o per la vulnerabilitat tendra d'aquesta princesa de *La Belle* que, en la versió dels Ballets de Monte-Carlo, retrobem dins una enorme bombolla cristallina que tant connota la protecció del somni com l'aïllament del son. Maillot sap embolicar amb bona plàstica el regal de cada lectura.

Li agrada explicar històries. En la vocació narrativa del coreògraf de Mònaco, l'encant del conte hi té un paper equivalent a la in-

discutible seducció melòdica de Txaikovski. Sap donar-hi ritme (no debades la seva coreografia *Choré*, d'abril del 2013, acaba amb la reivindicació d'aquest component), i al final aconsegueix harmonitzar materials i llençuatges en tot de capes refoses: coreografia, música, escenografia, vestuari, vídeos... Per dens i complex que sigui el paquetet, la trama flueix amb la mateixa naturalitat aconseguida per Txaikovski en les seves harmonies musicals. La princesa hi pot ser violada, en el nou argument recreat. El detall no és anecdòtic. Però prengui la lectura les llibertats que prengui, la labor recreativa de Maillot no violenta mai ni la història ni la música. Les serveix lleialment perquè vol conviure-hi i sap dialogar-hi.

L'aventura de les llibertats

Com apunta el cartell de Michal Batory per a *Choré*, la música envola el ball: hi exerceix de magnífic globus que, com en les lluminoses novel·les de Jules Verne, insufla a les coreografies cinc i més setmanes d'aventura absoluta. La fonda relació de Maillot amb la música no és ocasional, la podem resseguir al llarg de la seva carrera. Ha alternat la relectura del repertori clàssic amb creacions contemporànies més personals. I moltes d'aquestes, com *Vers un pays sage* (1995), *Duo d'anges* (1997), *Opus 40* (2000), *Men's Dance* (2002), *Fauves* (2008) o *Le Songe* (2005), són coreografies nascudes

Javier del Real

Hans Gerritsen



Les coreografies de *La bella dorment* (esquerra) i *Choré* (dreta). A la pàgina anterior, *El llac dels cignes*

directament de la relació amb músiques de John Adams, Händel, Meredith Monk, Steve Reich, Debussy i Mendelssohn, respectivament. En una peça com *Entrelacs* (2000), música i creació del moviment resulten indivisibles. I val a dir el mateix pel que fa a l'experiment amb set músics contemporanis en *Miniatures*, una peça plural que d'aquesta manera donava molta llibertat als compositors gràcies al paper de guia (i fins i tot d'amenitzadora) que hi jugava la coreografia. Molts espectadors que no s'haurien acarat amb l'exigència de segons quina composició en la sala de concerts, l'accepten sobre l'escenari, s'hi acostumen i s'hi fan. És clar, doncs, el paper d'aquesta dansa com a ambaixadora de segons quines llibertats contemporànies en la partitura. Al final és un intercanvi controlat, un aiguabarreig dirigit. Ens ho deia clar en *D'une rive à l'autre* (2003) quan feia servir com a premissa una coneguda frase de George Balanchine: "*mira la música, escolta la dansa*". *Choré* (2013) no és res més que la culminació d'aquest interès. Parlem d'un eclecticisme radicalment coherent. La interrelació entre les arts li és vocacional: ja era en els Ballets Russes de què se sent humil hereu (tant ell com Montecarlo). Però no parlem sols de seducció intel·lectual. En quasi tothom l'entusiasme per la música és gairebé físic. I així ho recrea *Choré* quan Mailliot lliga les músiques amb estètiques i esdeveniments històrics capitals del segle XX, però ho clou amb la companyia

sencera sobre l'escenari seguint cadascú al seu aire amb el peu els acords populars de *By myself* i l'eco de Fred Astaire.

Com en *Miniatures*, en *Choré* el coreògraf agermana músics que, com ha dit ell mateix, en algun cas amb prou feines es dirigen la paraula: el músic de bandes sonores Danny Elfman, el percussionista, compositor teatral i artesà dels sons Bertrand Mailliot (germà seu, amb la mateixa concepció de l'ofici com a artesanía), el jazzístic Yan Maresz, l'avantguardista John Cage i l'electroacústic, entre altres aspectes, Daniel Ciampolini. L'obra s'organitza en cinc parts que repassen els aspectes més obscurs del segle XX a fi de reafirmar la necessitat i el plaer ben humans de l'alegria del ball. En "*Splendeur et misères*" (Elfman), una parella que podria ser Fred Astaire i Ginger Rogers queda contrapuntada per un altre ballarí que hi fa de Gene Kelly: d'una banda, l'aspecte alat, elegant i de saló d'Astaire, la seva aspiració aèria, qualitats equivalents a les del ballet clàssic; de l'altra, el vessant més terrenal, musculat i de carrer de Kelly, com si representés l'imaginari contemporani. Els ritmes percutits de "*Silence on tourne*" (B. Mailliot) ens endinsen en el món de la pantalla del festiu Hollywood daurat, amb una coreografia molt vistosa que remet als geomètrics jocs calidoscòpics d'un cineasta màgic com Busby Berkeley, recreat en escena gràcies al bon fer coreogràfic dels grups de J. C. Mai-

llet i a algunes troballes escenogràfiques de Dominique Drillot, com un gran mirall suspès sobre els intèrprets o linòleums que representen des d'una escalinata fins a les avingudes de gratacels de Nova York. En "*La Guerre est déclarée*" (Maresz), el núvol blanc de plomes de la festa dels feliços anys vint podem pensar que es fon en l'enorme bolet que es va alçar sobre Hiroshima. La conseqüència lògica n'és la geomètrica i freda desconnexió aèria de "*Paysage de cendres*" (Cage), amb els ballarins suspesos en una serenitat irreal. I, a continuació, amb "*Après la danse il y a encore la danse*" (Ciampolini), retornem a l'impuls rítmic primordial.

Choré és una simple traducció del que sempre ha sentit el coreògraf. ¿Hi ha algú que es resisteixi a portar el ritme amb el peu davant dels passatges més coneguts de Txaiovski, del *Romeu i Julieta* de Prokófiev o de *La consagració de la primavera* d'Stravinsky? Avantguarda musical, sí, però farcida de ressons populars. Com els mateixos ballets de Mailliot. Contemporanis des del llegat clàssic, amb una plàstica visual i una fluïdesa narrativa tan populars com una pel·lícula. La que protagonitzen aquest munt d'imatges amb ritme, passos melòdicament narrats per una trama harmònica intel·ligentment orquestrada. Dansa de cine que, en aquest cas, neix precisament de les millors bandes sonores de la nostra vida. ♦

A portrait of a man with dark hair and glasses, wearing a dark suit jacket over a blue button-down shirt. He is standing in a forest with many thin trees in the background. The lighting is soft and natural.

A propòsit de...

DANIEL BLANCH

PRESIDENT DE L'ASSOCIACIÓ JOAN MANÉN

Tres anys després de la seva creació, l'Associació Joan Manén s'ha convertit en un agent de referència en la promoció i programació de la música catalana en general, i del compositor de qui pren el nom en particular. El seu president ens parla de les seves activitats immediates i dels seus projectes de futur.

per Albert Torrens

Quan va néixer l'Associació Joan Manén i qui en forma part?

L'Associació va néixer el 2010. La idea va sorgir arran de diverses trobades entre músics que feia temps que estàvem treballant, de manera independent, en la figura de Joan Manén. La Junta Directiva de l'Associació està integrada per sis músics. A part, comptem amb la figura del soci, que és el nostre motor: actualment en tenim 240, que paguen una quota mínima anual de 25 euros. L'objectiu principal és la suma d'esforços i involucrar la societat en un projecte comú de recuperació del nostre patrimoni musical.

Com s'explica l'oblit de l'obra de Joan Manén?

Per desgràcia, la paraula "oblit" es pot aplicar a força compositors catalans. Ens hauríem de preguntar si les institucions, els conservatoris, les escoles i els intèrprets fem prou per fer estimar al públic els nostres compositors. Penso que els catalans sovint tenim certa por a fer el ridícul a l'hora de posar en valor la nostra música. Nosaltres, en els nostres concerts, estem donant al públic grans sorpreses, difonent obres de qualitat que feia molts anys que no s'escoltaven.

Sembla que Joan Manén tenia una personalitat forta, fins al punt que encara avui qui el va conèixer el defineix com un home molt orgullós. Pot haver-hi influït el seu caràcter?

Sens dubte, el caràcter de Manén ha pesat a l'hora de valorar-lo. No hem estat capaçs de desvincular-nos de la seva complexa personalitat i avaluar objectivament la seva obra, així com l'extraordinària carrera in-

ternacional de gran violinista. Ara, després de més de quaranta anys de la seva mort, estem constatant que intèrprets i directors d'orquestra comencen a valorar-ne positivament l'obra i a programar-la sense complexos.

Entre les vostres activitats hi ha el Cicle de Música Catalana que aquest any arribarà a la tercera edició. En què consisteix i quin balanç en feu?

El cicle està dedicat a l'obra de compositors catalans que són poc habituals en les programacions i Joan Manén n'és l'eix vertebrador. Per als concerts comptem amb alguns dels millors intèrprets de casa nostra. El balanç és molt positiu: notem un interès creixent i alhora veiem que estem creant un nou públic.

A part de la realització del cicle, quina feina du a terme l'Associació?

L'Associació fa investigació i recerca de partitures en biblioteques públiques i fons privats. Duem a terme un treball de valoració, revisió i edició de partitures inèdites i, en general, de divulgació de música catalana entre els intèrprets.

És a punt d'estrenar-se el documental *Joan Manén, el geni oblidat*. D'on ha sorgit la idea i quan es podrà veure?

La idea va sorgir de la productora Actio Visual. Fa tres anys van conèixer la fascinant biografia de Manén a través d'un membre de la nostra Associació i van plantejar-se la possibilitat de fer-ne un *biopic*. El documental s'estrenarà el divendres 21 de febrer a l'Ateneu Barcelonès.

Quins projectes de futur teniu a curt i mitja termini?

Continuar amb la col·lecció de cedés dedicada a l'obra de cambra de Manén iniciada l'any passat, difondre'n l'obra simfònica i créixer en nombre de socis per assolir els nostres objectius: difondre música catalana de qualitat i crear una vinculació afectiva del públic amb la música del seu país. ♦



Joan Manén

Perfil

Sense haver aplicat, en realitat, cap fórmula pionera, sí que l'impuls de l'Associació Joan Manén va ser seguit, en el seu moment, per diverses iniciatives similars a l'entorn d'altres grans noms propis de la música catalana. Amb tot, qualsevol repàs –ni que sigui succint– de la biografia d'aquest violinista i compositor fa palesa la magnitud de l'injust oblit i, per tant, la importància de la tasca empresa per Daniel Blanch, que parla amb passió de l'home que, aquests últims anys, ha estat centrant el seu treball.

REPUTACIONS VARIABLES

Creadors, obres, gèneres, estils, intèrprets: tots poden veure com la seva valoració oscil·la segons bufa el vent de cada època.

per Xavier Cester

La imatge no és pas nova. A més, en aquesta època nostra en què el llenguatge econòmic contamina tots els àmbits de la nostra existència, incloent-hi el cultural, fa encara més basarda emprar-la. Però és una imatge clara i entenedora; per tant, aquí va: les reputacions artístiques, de creadors i d'intèrprets, d'obres i d'estils, poden oscil·lar amb la mateixa virulència que les accions a la borsa. I aquestes oscil·lacions es poden produir, tant en vida dels interessats com després del seu traspàs. De fet, els anys immediatament posteriors a la mort d'un compositor, un director d'orquestra o una soprano poden ser especialment durs amb el seu llegat. El món cada cop va més ràpid i la memòria cada vegada funciona més a curt termini, una suma de factors que no ajuda gaire un art com la música que necessita el seu temps per respirar, i desaparèixer del primer pla de l'actualitat tampoc no ajuda gens ni mica. Trajectòries que ha costat anys i panys de construir poden ser relegades a l'oblit en un tres i no res, per ressorgir (si és que ho fan) al cap d'algun lustre d'ostracisme. En aquest passat Any Britten, ¿algú va pensar en Tippett?

Una foto cèlebre, feta el 1929, aplegava Bruno Walter, Arturo Toscanini, Erich Kleiber, Otto Klemperer i Wilhelm Furtwängler, una constel·lació de grandíssims directors com segurament mai més no s'han trobat davant del mateix objectiu. Tots ells van experimentar, un cop desapareguts, canvis notables en els afectes del públic melòman. De ser considerat el *non plus ultra* de l'art de la batuta, l'objectiu Toscanini va ser superat pel seu gran rival en vida, el *subjectiu* Furtwängler, mentre que Walter passava per etapes d'ombra, Klemperer tenia sort

d'haver deixat un gran llegat discogràfic –tot i que, gravat en els últims vint anys de la seva vida, mostra una imatge parcial de la seva carrera– i Kleiber era recordat (quan ho era) per ser el pare del genial Carlos.

Tenir hereus i seguidors que, a través de fundacions o altres iniciatives, volen mantenir encesa la flama sempre és de gran ajut, com la Fundación Victoria de los Ángeles exemplifica bé. Mantenir el record d'aquests intèrprets referencials no és cap caprici ni cap exercici de nostàlgia autocomplaent, és simplement un acte de justícia i una necessitat quasi imperiosa per mantenir certa perspectiva històrica. Tan pernicios és afer-

Mantenir el record d'aquests intèrprets referencials no és cap caprici ni cap exercici de nostàlgia autocomplaent, és simplement un acte de justícia i una necessitat quasi imperiosa per mantenir certa perspectiva històrica.

rar-se a un passat que mai més no tornarà per empetitir un present insatisfactori (l'autor d'aquestes ratlles encara recorda com, en els seus inicis liceistes, hi havia veterans del teatre que creien que després del Lázaro o la Caniglia, res de res), com pensar que tot va començar ahir.

L'oscil·lació en les reputacions també poden passar en vida, un fet encara més difícil

de pair. Aquest seria el cas d'intèrprets que, després de ser promocionats fins a extrems demencials per les grans maquinàries de màrqueting (sobretot discogràfiques), desapareixen del mapa sense deixar rastre. Algú sap què se n'ha fet d'una Cheryl Studer que semblava capaç de cantar-ho tot? La caiguda de les accions a vegades està relacionada amb les actituds exagerades de divisme, com una altra soprano nord-americana, Kathleen Battle, pot explicar, o com li pot arribar a passar a Angela Gheorghiu si no va amb compte.

Si passem al camp de la composició, la invenció del so gravat i la seva difusió creixent a través de diferents formats ha permès que puguem tenir amb facilitat al nostre abast pràcticament tota la història de la música. Aquest procés ha tingut un clar perdedor, la creació contemporània, que ha de lluitar per aconseguir un espai en l'atenció d'un melòman que pot preferir escoltar tot un ampli ventall de partitures de l'últim mil·lenni. No és el moment ara de tornar al conegut debat sobre el divorci entre el gran públic i la creació actual, però no és desassenyat creure que, davant la necessitat d'anar més enllà del repertori tradicional classicoromàntic (per entendre'ns, Mozart, Beethoven, Brahms i companyia) que continua ocupant el gruix de les programacions, molts aficionats, intèrprets i institucions han preferit anar enerrere en comptes d'endavant; han optat per ressuscitar aquell obscur mestre de capella abans que fixar-se en el creador que viu a la cantonada. Aquest millor que pregui per aconseguir l'atenció d'algun intèrpret de primera línia: comptar amb advocats de prestigi continua sent el millor camí per ser escoltat.



Escena de l'òpera de Meyerbeer *L'africaine*, sota la direcció musical d'Emmanuel Villaume i direcció escènica de Leo Musato, representada a La Fenice de Venècia, entre el 23 de novembre i l'1 de desembre de 2013

Aquesta revaloració de noms relegats ha estat, en molts casos, un acte de justícia històrica, especialment pel que fa a la recuperació dels compositors que van patir una doble condemna, primer pels nazis com a artistes *degenerats*, després per les avantguardes posteriors a la Segona Guerra Mundial com a artistes retrògrads. Això no obsta que vegades es pugui sospitar que coneixem millor les mediocritats del segle XVII que les genialitats del XXI.

Les reputacions oscil·lants també poden afectar, i molt, tot un gènere musical. En el terreny líric, la *grand opéra* a la francesa, que va dominar amb força durant bona part del segle XIX, continua patint l'ostracisme en les programacions i una escassa consideració en les valoracions crítiques, malgrat intents esporàdics de reivindicació. Com en el cas dels compositors, atreure un gran intèrpret és fonamental i, per exemple, l'empena de Neil Shicoff va ajudar fa uns anys a tornar a situar *La juive* de Halévy en el mapa –com l'entusiasme de dues grans sopranos com Nina Stemme i Eva-Maria Westbroek explica l'atenció creixent en una de les obres mestres menys valorades de Puccini, *La fan-*

ciulla del West. En el cas de *La juive*, tanmateix, segurament pesava més la possibilitat de reflexionar sobre l'antisemitisme –tot i que Eléazar, el protagonista, al capdavant, és un fanàtic venjatiu en una longitud d'ona similar a l'Azucena d'*Il Trovatore*– que en una apreciació real de la qualitat de l'òpera.

La *grand opéra* era sinònim de gran espectacle, d'escenes massives i profusions decoratives. Curiosament, alguns dels intents de recuperació més reeixits dels últims anys s'han produït en teatres de dimensions reduïdes, com *La muette de Portici* d'Auber a l'Opéra Comique de París, *Les huguenots* a La Monnaie de Brussel·les o fa ben poc *L'africaine* a La Fenice de Venècia. Aquests dos últims títols són obra del principal referent del gènere, Meyerbeer, un dels millors exemples de com ser la màxima celebritat mundial en vida no garanteix una pervivència de la fama, sobretot quan algú com Wagner, per molt geni que fos, s'hi acarnissa amb salvatgia.

Una situació radicalment diferent de la de la *grand opéra* és la que experimenta avui en dia l'*opera seria* barroca, un cas realment

digne d'estudi, ja que un gènere titllat sovint de rígid i estereotipat, amb la seva tirallonga de recitatius i àries *da capo*, està aconseguint captar l'atenció del públic. Cada cop hi ha més orquestres i cantants capaços d'abordar amb plenes garanties aquestes obres, i no seria cap disbarat dir que avui dia és més fàcil fer un bon repartiment de *Giulio Cesare* de Händel que d'*Aida* de Verdi. A més, les necessitats logístiques i, per tant, financeres, d'una *opera seria* són inferiors a les d'una *grand opéra*. Ja dèiem que el discurs econòmic pot amb tot. ♦



L'ànima del so

MANOLO GERMÁN

CONTRABAIXISTA | "CONTRABAIXER"

Josep Barcons

per Josep Barcons

Pocs lutiers poden presumir de tenir una cançó dedicada per un grup d'ska, al ritme de la qual el cos es mogui vulgues no vulgues i els llavis es corbin involuntàriament cap enlaire perquè l'ànima s'ha posat de bon humor. Manolo Germán, però, més aviat se n'amaga; i quan li explico la intenció de fer-hi referència, arrufa el nas perquè no vol que el personatge carismàtic que és (i que, en part, retrata la cançó) pugui fer ombra a la seva faceta de lutier. Però és més aviat al contrari: amb el temps que ha passat des d'aquell *hit* dels Strombers, Manolo Germán s'ha fet un nom propi en el món de la música. Primer com a contrabaixista de *rockabilly*, *boogie-boogie* i *rythm & blues*, acompanyant artistes de tota mena i viatjant pel món amb el Lluís Coloma Trio. I, darrerament, com a reparador, restaurador i constructor de contrabaixos, tot i que és conscient que "en aquest camp no hi ha resultats immediats com en d'altres. La societat ens ha acostumat a arribar i moldre, i les coses no van així...". Però el fet que en Joan Druguet (contrabaixista de la Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona) o l'Àlex Roig (de La Principal del Llobregat) toquin des de fa poc amb instruments seus, segur que li donarà projecció entre la gent del ram. La seva elecció és un aval; i més encara si tenim en compte que haurien pogut escollir entre molts altres instruments, perquè –amb la seva fallera pel contrabaix–, Manolo Germán n'ha anat

recollint d'aquí i d'allà i en té una cinquantena de tots els estils, nacionalitats i èpoques. D'entrada, formaven part d'una mena de col·lecció particular objecte de devoció i veneració; però ara estan a l'abast d'aquell que vulgui adquirir-los, incloent-hi un instrument de Francisco España del 1830 que, tot i unes dimensions reduïdes, té una profunditat i una potència sonora admirables.

M'explica que això no és sols per la bona factura de l'instrument, sinó perquè les fustes han envellit com cal: "Els instruments antics tenen un so més vellutat, més madur i més profund, perquè la fusta, amb els anys, s'asseca tant que cristal·litza." Però que la cristallització sigui adient no és només cosa dels anys, sinó que també depèn del tronc d'origen: "Per això, a l'hora de talar un arbre per fer un instrument, se li donen cops (pooooong!: «aquest no!; aquest sí!» –diu, fent com si piqués amb un martell a l'aire, tot parant l'orella–) per veure com sona. Tenir una bona matèria primera és clau, com amb la cuina."

Al taller on envernissa, n'hi guarda força, de fustes: algunes són talades del 2013 ("són per anar fent racó"), però la gran majoria són velles ("per fer un contrabaix, la fusta ha de tenir almenys 10 anys") i a poc a poc es van carregant de pols i d'història. El local on som, també en té, d'història. D'història viscuda (testimoniada per una bicicleta de muntanya enfangada, una moto amb el casc

penjant o una taula de pícnic on descansa des de fa temps un projecte de contrabaix petit) i d'història de l'arquitectura anònima, si fem cas de la sòbria però magnífica volta catalana que corona els quatre metres d'alçada bons de les parets. A banda de les planxes d'avet, d'arç i de noguera que ara guarden, i d'una desena de contrabaixos antics, aquestes parets han vist fusta a tort i a dret, perquè durant gairebé mig segle –abans que en Manolo llogués el local– havia estat l'emplaçament de la Fusteria Sucarrats. Som a la raval de Cardona, per on s'enfila la carretera que du tant a dalt a la vila com al majestuós castell que domina la contrada. Com tots els ravals, el Raval de Sant Joan va créixer quan –per les explosions demogràfiques– la zona d'intramurs es va quedar petita, ja fos per l'esplendor medieval de la sal (les mines, ara visitables, són una meravella!), per les filatures de la riba del Cardener de final del XIX o per la descoberta de la potassa a principi del segle XX, que va fer que el poble rebés una onada migratòria considerable.

Manolo Germán és nèt d'una d'aquelles famílies andaluses que va arribar a Cardona als anys trenta, i el seu català està empeltat d'aquell deix fonètic tan característic de la mixtura que va produir-se en pobles miners com Súria, Cardona, Sallent o Balsareny. És amb aquest català més salerós que l'autòcton d'aquestes latituds, que en Manolo de Cardona (que és com es fa conèixer fora del seu poble, talment fos un flamenc) m'explica

en mig minut com es fa un contrabaix. Tot parteix d'un motlle previ que té la forma del contorn de l'instrument. A les zones angulars d'aquest motlle (al capdavant i al capdamunt del que serà la caixa de ressonància, i als extrems de les dues escotadures), s'hi posen els tacs: uns trossos de fusta que després ja es quedaran dins de l'instrument. Un cop els tacs són a lloc, *"s'hi posen els cercols, llavors el fons, la tapa, el mànec, el batedor, es fa el muntatge de la celleta i, quan ho tens tot, a envernissar!"* Però abans de posar-hi la tapa, lògicament, s'ha d'haver tret el motlle. I la tapa i el fons s'han d'haver regruixat per obtenir el bombat pertinent; i s'han d'haver encolat amb cola reversible; i s'ha d'haver calculat l'angle de projecció del mànec; i tantes altres coses que en Manolo no detalla, no pas per preservar cap secret, sinó perquè per a ell són de calaix.

Quan li pregunto per quelcom tan fonamental com les curvatures de la tapa i la situació de la barra harmònica (un llistó adherit longitudinalment a la seva esquena), deixa anar un *"ui"* ben llarg, al qual postilla que *"això és la mare dels ous: cada mestre té la seva teoria i els seus gruixos, que al final també depenen del tipus de fusta escollida"*. Però en comptes de parlar-me de càlculs i de mesuraments i de quocients i de propietats acústiques, en Manolo defuig qualsevol intel·lectualització i va de dret a coses més tangibles, per acabar afirmant que tots aquests secrets els ha anat aprenent d'aquí i d'allà, visitant lutiers pel món mentre anava de gira. Aviat encara baixa més al pla d'allò concret i m'explica que ell no envernissa amb goma laca, sinó amb oli: *"Així la fusta vibra molt bé perquè té molta elasticitat. L'única pega és que l'oli té un assecat molt lent i vol 6 o 7 capes."* Però hi ha trobat una solució, i m'ensenya l'armari que ha construït per accelerar aquest procés. Rere quatre planxes d'aglomerat, s'hi amaguen un extractor i tota una instal·lació de fluorescents de rajos ultraviolats que semblarien destinats a l'horticultura lúdica de caràcter intensiu (o a l'agricultura intensiva de caràcter lúdic, vaja...). Però res més lluny de la realitat, perquè aquests fluorescents que imiten la llum del capvespre fan que cada capa de vernís trigui dos dies, en comptes de tres setmanes, a assecat-se.

Després de veure el taller on envernissa, pugem cap al taller on construeix i repara, situat a escassos cent metres més amunt del primer, al darrere d'un garatge que, a més del cotxe, guarda un bon piló de llenya per a l'estufa i unes quantes caixes de patates grillades. El sostre, aquí, és incomparable-



Josep Barcons

ment més baix que el de l'altre taller. I les parets, en comptes d'estar emblanquinades, estan plenes d'estris de treball i de records de tota mena. A la paret de la dreta, al costat d'un banc de fuster i d'un tauler amb gúbies, ribots, llimes, eines de mesurament i un reguitzell de ponts, hi ha dues làmines i un baixrelleu del Sagrat Cor que conviuen –no sense un toc kitsch– amb cartells i fotos de concerts, postals, retalls de diari i un parell de barrets. És en aquest racó on en Manolo deixava recolzat el primer contrabaix que es va comprar amb quatre duros, contraxapat i de fabricació industrial, que no té res a veure amb els que ara construeix ell per uns vuit o deu mil euros. Aquell encara el guarda, encordat amb cordes de niló. I, teatralitzant l'estat d'ànim, rememora com s'asseia en una cadira i se'l mirava, fascinat, quan en aquest espai no hi havia encara ni el somni d'arribar-n'hi a fabricar.

Entre bosses de plàstic plenes de qui sap què, desguassos de PVC que sobresurten dels totxos sense arrebossar, una pissarra blanca que recorda amb lletra bonica els temps verbals en anglès, moles, trepants, serres, tamborets, fundes de contrabaix enqiponades pel terra i un calendari de paret que encara marca l'agost del 2005, el taller està en un perfecte *"desordre ordenat"* en el qual en Manolo sap on és tot. Si cada element que hi ha pot ser objecte de sorpresa, el que més crida l'atenció és el que hi ha a la paret del fons: damunt de dues finestretes baixes té penjats els motllos amb els quals

ha fabricat els seus instruments. Però no són motllos qualssevol, sinó que n'hi ha un parell que tenen forma de mandolina grossa i de pera estrambòtica. I és que el primer contrabaix que va construir aquest home de quaranta i pocs, d'esperit serè i ànim eixelebrat, i de *look* a mig camí entre Berto Romero (cardoní com ell) i Loquillo, tenia la caixa similar a la d'un llaüt obès. El motiu era doble. D'una banda, la falta de fusta per fer una tapa més gran; i de l'altra, un motiu pràctic: fer un contrabaix que fos *"prou petit per anar de gira i portar-lo dins del cotxe al costat de la bateria"*.

Va ser així com Manolo Germán va entrar al món de la luteria fa gairebé una dècada, amalgamant la seva professió de fuster i l'afició musical que, de jove, l'havia dut a tocar en un grup de música. De manera totalment autodidàctica, va passar del baix elèctric al contrabaix; i, al cap d'un temps, algunes classes i *"uns quants bolos"* amb els Headstones, Dr. Swinger, o els mítics Gatos Locos, va anar obrint-se camí com a contrabaixista de *rockabilly* gràcies a la seva franquesa inconfusible i a l'endimoniat estilàs amb què fa el triple *slap*. Així, els escenaris van desbancar progressivament la fusteria del seu *modus vivendi* fins al moment en què, no content amb el que trobava al mercat, va decidir agafar novament les eines per fabricar-se el seu propi contrabaix, sota l'assessorament de Ramon Elias, un lutier jove que ha estudiat a Cremona però que es dedica a fer instruments força més petits. ♦



Dossier Passió per la “cambra”



La música de cambra té una salut de ferro. Així ho demostra l'interès que aquest gènere desperta entre els joves músics i, fins i tot, entre el públic jove. El Quartet Casals, que acaba d'enregistrar la integral dels *Quartets* de Schubert en un cicle amb les localitats exhaurides a l'Auditori de Barcelona, és el referent per a moltes formacions encara més joves que avui dia comencen a proliferar. Però no és l'únic. El fenomen d'aquesta passió per la "cambra" respon a la maduresa de l'ensenyament d'aquest format al nostre Estat, i ja tenim formacions de prestigi com el Cuarteto Quiroga o el Quartet Qvixote. El Quartet Alart, el Quartet Gerhard i el Trio Pedrell en són altres noms, però no tots, d'aquesta mena de formacions que fan albirar un futur prometedor per a la música més abstracta, més íntima i més democràtica del món musical culte.

Herència il·lustrada, eina de futur

EL QUARTET DE CORDA I LA PRÀCTICA DE LA MÚSICA DE CAMBRA

per Cibrán Sierra Vázquez

Si algú hagués dit a Franz Joseph Haydn, pels volts del 1760, que avui seríem aquí, a la Catalunya de l'acabat d'estrenar segle XXI, discutint sobre la transcendència del quartet de corda –i, per extensió, de la música de cambra–, sobre el seu paper històric i la seva significació actual, segurament li agafaria un atac de riure incrèdul o, potser, una mica de pànic. Qui avui és considerat el pare del quartet com a gènere instrumental (o un dels pares, si és que té cap mena de sentit atribuir a algú la paternitat genial d'un gènere que, com el mateix fenomen, neix com a procés i no com a esclat, és a dir, com a resultat d'un cert esdevenir històric) probablement no podia aventurar l'empremta que aquest havia de tenir en el desenvolupament de tota la cultura musical europea sorgida de la modernitat il·lustrada. Perquè el quartet de corda és, sense cap mena de dubte, el fill més representatiu i transcendent del pensament estètic de l'*Aufklärung*¹ musical. S'hi condensen, de manera privilegiada, els principis socials, ètics i fins i tot polítics de la revolució il·lustrada i, per aquesta mateixa raó, parlar del quartet és, a més, parlar de música de cambra en el seu estat més pur, ja que cap altra formació de les anomenades “de cambra” reflecteix, d'una manera tan cristallina, la quinta essència de la nova música instrumental de petit format nascuda a mitjan del segle XVIII. I diem nova, perquè el procés d'emancipació de la música instrumental que es va produir llavors va donar lloc a una música realment nova, amb un discurs que era, per primer cop, veritablement autònom del llenguatge verbal

i l'interès del qual ja no depenia d'un text o d'una litúrgia laica o religiosa. El fet absolut del fenomen instrumental, la música pura, es va afirmar com a principi i final de la creació sonora. Així, el seu missatge esdevenia universal –en el sentit més rousseauià– i la seva narració proposava, mirant a Kant, una música amb un tot que apel·lava només al sentiment, però amb unes parts que emanaven d'una construcció racional.

“El quartet de corda és, sense cap mena de dubte, el fill més representatiu i transcendent del pensament estètic de l'*Aufklärung* musical”.

Resulta difícil comprendre la força amb què el quartet va irrompre en l'escena cultural europea sense vincular aquesta irrupció al procés de consolidació de la forma sonata. Aquesta forma musical, el disseny de la qual entroncava amb les estructures més canòniques de la retòrica clàssica de Quintilià i Ciceró, proposava el discurs perfecte convertit en llenguatge sonor, despullat de la paraula, però carregat amb el seu argument estructural i tota la seva potència comunicativa. El millor vehicle el va trobar en el quartet i la música de cambra: mentre la forma sonata reflectia a la perfecció la idiosincràsia burgesa –que entenia la música que es feia als seus salons com una autèntica conversa sonora (de motius melòdics, rítmics i harmònics) en la qual els instruments eren

els portadors d'un debat abstracte que apel·lava tant a l'intel·lecte com al sentiment–, el quartet plasmava aquella conversa d'una manera privilegiada, ja que la seva homogeneïtat organològica situava el debat musical en un estricte pla d'igualtat entre els concertulians i el seu nombre de veus garantia el desenvolupament perfecte de l'escriptura musical quatripartida, que continuava –i havia de continuar– sent canònica en el llenguatge compositiu europeu.

L'èxit d'aquesta simbiosi (forma sonata+quartet/música de cambra) va estimular la *translatio* que la música estava protagonitzant, tot passant primer del palau noble al saló burgès i posteriorment al concert públic. El caràcter enciclopedista d'aquest procés de democratització musical va donar lloc a l'aparició dels programes de mà, a les notes de comentari sobre el programa i a la distribució i venda internacional, per part del creixent negoci editorial, de les partitures originals i els arranjaments de les obres que estrenaven els grans compositors. Les ciutats, de Viena a Londres, d'Estocolm a Madrid, es van omplir d'aficionats que es reunien per fer música de cambra, el gènere musical dels qui estimaven la música i la coneixien (*Kenner und Liebhaber*).² Així doncs, la música de cambra i el quartet, el seu vaixell insígnia, van esdevenir el vehicle de construcció d'una nova aristocràcia musical plenament democràtica, amb una noblesa que no depenia del llinatge o del poder econòmic, sinó del coneixement i l'esforç. El procés de socialització del llenguatge musical més privilegiat, ara accessible a tota la ciutadania, des de les petites estanques domèstiques vieneses fins als bulliciosos teatres londinencs, estava en marxa i era imparable; el quartet n'era el protagonista principal.

Com a expressió més complexa i assolida del gènere cambrístic, el quartet no ha de ser contemplat només com una agrupació més, sinó com la metàfora musical més aconseguida de la societat moderna i il·lustrada que hem heretat de l'enciclopedisme revolucionari del Segle de les Llums. En la pràctica diària, el quartet posa en comunicació quatre veus en un pla d'igualtat absoluta: cap instrument no condiciona organològicament els altres, cap veu no és més important que les altres, cada membre del grup aconsegueix un paper clarament diferenciat, i és precisament el seu “fet diferencial” el que el converteix en imprescindible per al conjunt –en un quartet som iguals només gràcies al fet de ser diferents.



El Quartet Joseph Joachim, retratat per Ferdinand Schmutzer l'any 1904. Pintura conservada al Museu Britànic

La seva homogeneïtat instrumental provoca, a més, que cada membre del quartet s'enfronti, en la seva tasca habitual, a tres persones més que podrien ser ell mateix: toquen un instrument d'una complexitat tècnica semblant, encaren els mateixos reptes i la seva naturalesa sonora és idèntica. Són el seu mirall; una realitat que imposa una relació de quatre veritablement paritària en la qual l'eina fonamental per a una comunicació fructífera a mitjà i llarg termini només pot ser l'exercici radical de l'escolta. El quartet transcendeix així el seu caràcter estrictament musical per convertir-se en un espai de convivència en el qual els membres han d'experimentar fórmules de relació que els permetin funcionar amb una fluïdesa en què els quatre cabals de creativitat siguin òptimament aprofitats per construir una interpretació veritablement compartida de la partitura a la qual s'enfronten. El fet de ser un nombre parell de membres exigeix sempre la recerca constant del consens com la única fórmula per tirar endavant una lectura musical representativa del grup en conjunt. Lectura que, al mateix temps, reclama de cada membre del quartet un estudi profund i reflexiu sobre els diversos llenguatges musicals als quals desitja apropar-se: en no haver-hi imposicions superiors, dirigismes, mestres, caps o batutes, tot ha d'emanar de

l'intercanvi de coneixements i instints entre quatre iniciatives individuals i equilibrades. Així, fent quartet –des d'una perspectiva il·lustrada que respecti la veritable naturalesa quatripartida de l'escriptura musical, de Haydn a Kurtág– s'aprèn que el veritable lideratge no neix de la imposició autoritària, que aquest està subjecte a una rotació acceptada i compartida dins el grup, i que acompanyar no és, de cap manera, seguir

“El quartet educa els seus membres en el valor irrenunciable de la responsabilitat individual i promou una ètica de la cortesia i la generositat”.

submisament la veu principal, sinó dotar-la de sentit, d'inèrcia, donar-hi suport, estimular-la i fer-la fluir cap a l'oïda de l'oient amb la més gran naturalitat i senzillesa possible. Per tot això, el quartet educa els seus membres en el valor irrenunciable de la responsabilitat individual i promou una ètica de la cortesia i la generositat. La seva pràctica –i la de la música de cambra en general– és una eina educativa amb una ex-

traordinària vàlua cívica (i per tant, política). Educar-s'hi és educar en una existència llibertària, en el millor dels sentits, basada en una ètica del suport mutu i de l'assumpció que cada individu és responsable final i últim del que el grup aconsegueix i projecta a l'exterior. D'aquesta manera propicia una intel·ligència relacional que estimula la diversitat com a valor afegit i el conflicte com a eina dialèctica de progrés. En una sana accepció del concepte ètic d'hedonisme social, el quartet esperona a procurar la felicitat individual de cadascun dels membres, sense la qual la felicitat del col·lectiu (i la seva eficàcia com a instrument musical) és altament improbable. Aquesta ètica flexible anhela una llibertat col·lectiva que orienti l'exercici de les llibertats individuals de cadascú cap a la recerca del bé comú i imposa la pràctica d'una severa humilitat autocrítica com a eina per conjurar els embats del caprici, la inseguretat, la ignorància o l'orgull individual.

La profunditat polièdrica del quartet de corda va estimular a tots els grans compositors, des de la Il·lustració fins als nostres dies, a adoptar-lo com el mitjà idoni per abocar-hi el seu jo més íntim i emprar-lo com el laboratori en què experimentar les seves propostes lingüístiques més arrisca-

des i trencadores –aquelles que han permès, en un procés dialèctic sense fi, l'evolució del nostre llenguatge musical. Perquè el quartet ha estat a l'epicentre de tots i cadascun dels moments clau de la història de la música occidental, des de la revolució beethoveniana, que havia de canviar la música per sempre, fins al trencament amb la tonalitat i les avantguardes més iconoclastes. Ha estat la vara de mesurar més exigent a la qual s'han enfrontat tots els compositors des de Haydn, i només els més grans n'han sortit indemnes. La seva austeritat instrumental i la seva indivisibilitat –atesa la cultura harmònica europea quatripartida– no han permès als compositors amagar-se darrere instrumentacions de tímbrica vistosa o experiments sonors basats en l'efectisme i els decibels. El territori del quartet exigeix el domini absolut del *tematische Arbeit*,³ del contrapunt, de la retòrica i de les arquitectures que estructuren una narració musical sòlida i convincent. El seu rigor despulla el creador, tot obligant-lo a un exercici d'honestat estètica que requereix un valor a l'abast de molt pocs. Per això, acostar-se al quartet i a la cambra com a públic vol dir acostar-se a l'essència de la música, compartir-ne el secret, accedir a la seva intimitat més fascinant i commovedora, i així entendre amb claredat la interacció necessària i constant entre l'aliment de la tradició i el seu apetit d'avantguarda. Consegüentment, programar música de cambra hauria de ser una prioritat per a tot aquell que desitgi cultivar el nostre futur cultural; tanmateix, aquest gènere, el més efectiu en la formació de veritables melòmans –o, com diria Adorno, d'oients avisats–, avui viu la paradoxa curiosa (i preocupant) de comptar amb multitud d'agrupacions joves excel·lents, però de rebre cada vegada menys atenció i suport institucional, públic i privat. Gran error, ja que promoure la música de cambra és, precisament, un exercici de responsabilitat i de sostenibilitat: el públic que estima la "cambra" és sensible a qualsevol altre gènere, és un públic format, participatiu; un públic, en definitiva, que genera veritables amateurs, l'únic teixit social de naturalesa democràtica veritablement capaç, a mitjà i llarg termini, de sostenir l'activitat musical d'una manera perdurable i evitar el perillós divorci entre música i societat.

En un context històric com el nostre, la pràctica del quartet i de la música de cambra es revela com un valor en alça i una eina imprescindible que cal cultivar, fomentar i donar-hi suport, també des d'una perspectiva educativa. No fer-ho és renunciar a formar



L'Alart Quartet, format el 2005, és una de les formacions catalanes de recent creació més actives en el panorama concertístic nacional

músics i ciutadans amb consciència crítica i alinear-se amb una educació que fomenta autòmats, potser eficients, però manyacs i manipulables. En la cruïlla que la cultura europea viu en aquest desorientat canvi de segle, s'imposa una nova il·lustració que desenvolupi, des de dins (músics professionals, programadors, institucions culturals i educatives) i des de fora (públic i amateurs), partint d'una anàlisi crítica de la realitat existent, una nova acció urgent i imprescindible perquè la creació musical més honesta, compromesa i arriscada continuï essent patrimoni de tots, com ho va ser amb la Il·lustració, i no torni a ser-ho només d'uns pocs. ♦

* Cibrán Sierra Vázquez (Ourense, Galícia, 1979) és violinista, fundador del Cuarteto Quiroga, responsable de la Càtedra de Quartet de Corda i Música de Cambra del Conservatorio Superior de Música de Aragón.

Notes

1. La Il·lustració, el Segle de les Llums.
2. Afeccionats (*connoisseurs*) i dilettants (*amateurs*).
3. Treball temàtic.

El triomf del petit format

ELS QUARTETS I ELS TRIOS, FORMATS EMERGENTS ENTRE ELS MÚSICS JOVES

per Albert Torrens

És un fenomen que fa temps que ha cridat l'atenció dels entesos i que comença a fer-se notar al públic en general, perquè es tradueix en una presència cada vegada més sovintejada als escenaris del nostre país: diversos joves músics formats als millors centres superiors catalans i estrangers estan donant vida a noves formacions de cambra –sobretot quartets de corda– amb una freqüència que fa temps que no es donava i per a la qual s'han buscat i donat explicacions diverses.

Un senzill exercici de mirada retrospectiva fa evident que aquest auge de la música de cambra entronca amb una tradició històrica de més de cent anys i reprèn el fil de les cèlebres fites establertes per altres intèrprets catalans com Pau Casals –al costat de Thibaud i Cortot–, Eduard Toldrà –amb els seus companys del Quartet Renacimiento– o els músics que van passar per l'Associació Música da Camera.

Siguin quines siguin les èpoques, les possibilitats i les sensibilitats, el cultiu de la música de cambra ha estat, des de sempre, part essencial de l'activitat d'un músic i la conversa amb els integrants d'algunes de les formacions d'aquesta nova fornada així ho confirma: “És una necessitat vital”, assegura Ferran Bardolet, violoncellista del Trio Pedrell, que afegeix: “Demana una dedicació plena i amb molts sacrificis, però el resultat de poder compartir la música amb altres companys creant una versió que unifica les tres persones és un moment realment màgic i únic.” Hi coincideix, contundent, un dels membres del Quartet Qvixote: “Poder tocar música de cambra és un luxe, m'atreviria a dir que és una de les millors coses que es pot fer a la vida, i tenir un grup és un privilegi.”

I malgrat que tots els intèrprets poden combinar –i, per tant, comparar– l'activitat en solitari amb el fet de ser membres d'un conjunt de majors o menors dimensions, el cas dels pianistes que participen en formacions de trio presenta una certa singularitat. Jordi Humet, membre del Trio Pedrell, explica que “un pianista passa moltes hores davant el teclat, prenent les seves pròpies decisions interpretatives en un diàleg intern, i pot ser que es tanqui en el seu món sense deixar que res més que les seves idees es converteixin en una realitat musical”.

“La literatura per a quartet de corda és immensa, s'interpreta i s'escolta actualment i se seguirà interpretant i escoltant en el futur per la seva qualitat excepcional d'obra mestra, més que no pas pels criteris estètics del moment”, opinen els membres del Quartet Alart.

Un altre punt de vista a l'hora d'explicar el perquè de la dedicació a la “cambra” posa l'èmfasi en la qualitat del repertori: “La música de cambra és on els grans compositors posen la seva essència i on la unitat a l'hora d'interpretar demana tant l'habilitat individual com la de fer música en un grup petit”, creu Josep Colomé, violinista del Quartet Alart, mentre que els membres del Quartet Gerhard pensen que “finalment, tota la música es pot considerar música de cambra i precisament per això és potser l'estadi més complet”.

Èxit de públic

Perquè la passió per la “cambra” de tots aquests joves músics sigui viable, però, cal que no només ells la sentin, sinó que aquest gust també s'imposi entre les audiències perquè un públic consistent en demani les interpretacions i les converteixi, al capdavant, en un producte econòmicament rendible. Per a aquesta qüestió, els quartetistes tenen les següents explicacions: “La literatura per a quartet de corda és immensa, s'interpreta i s'escolta actualment i se seguirà interpretant i escoltant en el futur per la seva qualitat excepcional d'obra mestra, més que no pas pels criteris estètics del moment”, opinen els membres del Quartet Alart.

“El repertori d'aquesta formació et permet passar per diferents rols durant una mateixa obra, és amplíssim i n'hi ha per a tots els gustos”, expliquen des del Trio Pedrell, “i potser la gent, que comença a buscar coses diferents en els concerts, ha trobat en la música de cambra nous al·licients”. La proximitat entre els intèrprets i el seu públic també apareix com un element clarament favorable en paraules del Quartet Gerhard: “Un quartet de corda exigeix sempre una comunicació màxima entre els seus membres: no hi ha cap gest que no tingui un significat i una repercussió immediata en els teus companys. I això a la gent li agrada. D'alguna manera, la sensació d'estar creant en un mateix moment es fa més explícita, i al final el públic el que vol és això: sentir-se partícip d'alguna cosa que neix només en un instant únic.” És la mateixa idea que expressen els integrants del Quartet Qvixote: “Construïm una versió en comú i mantenim un diàleg que sempre està viu perquè sempre passen coses diferents: reaccionem al que fan els companys, proposem, contestem... I la gent s'ho passa bé assistint a una conversa entre quatre persones.”

Règim de treball

No hem d'oblidar que, malgrat que la dedicació a la música de cambra és bàsicament una opció derivada de les preferències del mateix músic, les conseqüències que implica la converteixen en una aposta vital, que sovint parteix ja de la seva etapa formativa i que condicionarà del tot la seva activitat laboral professional.

Queda clar que la formació de cambra ha de ser una prioritat per a cadascun dels músics, que així ho confirmen de manera ge-



Josep Molina

El Quartet Gerhard, fundat el 2010, va guanyar el Premi El Primer Palau i el Premi 25 Anys de Catalunya Música el 2012

“L’arribada del Quartet Casals ha estat una revolució per a tots els estudiants, especialment per als estudiants d’instruments de corda”, expliquen els integrants del Quartet Gerhard.

neral. On hi ha, però, algunes discrepàncies, és en el marge d’acció que resta per a altres activitats. Així, mentre que per als membres del Quartet Gerhard *“treballar en quartet exigeix una intensitat que gairebé ens priva de dur a terme altres activitats i, en la mesura en què podem, intentem dedicar tot el nostre temps a perfeccionar-nos com a grup”*, altres conjunts no són tan estrictes: *“És bo que tothom faci altres coses a part del quartet, perquè les bones experiències individuals també enriqueixen el grup”*, opina el Quartet Qvixote, amb qui coincideix Josep Colomé, violinista del Quartet Alart: *“El fet de poder-ho compatibilitzar amb altres activitats és una manera d’oxigenar idees i tenir contactes amb altres músics amb altres projectes propis.”*

Quan els demanem quantes hores dediquen a la formació de cambra, que són moltes en tots els casos, els membres del Trio Pedrell no s’obliden d’una tasca afegida: *“A més del treball individual i dels assajos freqüents en comú, hi ha tota una feina que als músics ningú no ens ha ensenyat a fer, que és la mateixa gestió del trio i que realment treu més temps del que sembla”*, asseguren.

La importància de la formació

En l’anàlisi d’aquest fenomen, no podem deixar de preguntar-nos quin paper ha jugat la “cambra” en la formació reglada, un element que ha anat canviant radicalment d’ençà d’aquella primera generació d’interprets catalans amb què encetàvem aquestes línies i que actualment continua generant controvèrsies. En general, però, i malgrat que a nivell nacional la formació especialitzada no preveu encara propostes de màster i es limita a postgraus d’instrument, la impressió és que, segons el Quartet Gerhard, *“a l’Estat, l’educació en música de cambra està molt millor del que ens pensem. A molts conservatoris d’Europa, l’assignatura de cambra consisteix a muntar un grupet, un parell de classes, un concert i ja està. Aquí tenim grans professionals i músics de primera classe que aporten classes amb regularitat”*. *“Potser sovint la idea que el músic ha de ser solista ho envaeix tot acadèmicament parlant en l’àmbit dels estudis superiors i pot semblar que la música de cambra queda arraconada”*, hi afegeixen des del Trio Pedrell, *“però en general es tracta molt seriosament i amb bons professors. Si*

tens totes aquestes portes obertes ja depèn de tu el rendiment que en treus al marge dels plans d'estudis”.

A l'hora d'esmentar noms de professors destacats, bona part d'aquests músics esmenten el Quartet Casals, l'èxit internacional del qual ha estat de manera clara la font d'inspiració que ha motivat la creació de la majoria dels quartets amb què hem parlat. *“L'arribada del Quartet Casals ha estat una revolució per a tots els estudiants, especialment per als estudiants d'instruments de corda”,* expliquen els integrants del Quartet Gerhard, *“van aportar un concepte de fer música que havia begut de les fonts dels millors músics del món i ho han sabut transmetre a les generacions següents”.* També n'han estat deixebles tres dels integrants del Quartet Qvixote: *“Vam estudiar el grau superior a Salamanca, on teníem de professor l'Arnau Tomàs, violoncellista dels Casals. Amb ell vam aprendre moltíssim i va germinar dins nostre la llavor de fer un quartet de corda. Els Casals són una combinació de tècnica espectacular i fan unes versions intel·ligents i plenes de força.”*

També és interessant, però, conèixer l'opinió i la inspiració d'un grup de nova creació que no ha passat per les aules dels Casals, com és el Quartet Alart. El seu violinista Josep Colomé creu que fins ara, als centres formatius, *“la música de cambra es realitzava com a distracció o divertiment del treball tècnic de l'instrument i es creaven els grups bastant aleatòriament. El contacte de la nostra generació amb els estàndards centreeuropeus i nord-americans, on a cada universitat fa més de quaranta anys que hi ha grups en residència, ha estat una motivació per llançar-se a l'aventura d'un món tan diferent de la carrera de solista o del músic d'orquestra”.*

En tot cas, siguin quins siguin els orígens, la majoria d'aquests conjunts se senten, avui, inserits en la història: *“Intentem aprendre dels grans i ensenyar als més joves, formem part de la tradició”,* diuen els membres del Quartet Qvixote, amb qui coincideixen els del Trio Pedrell: *“Els grups del passat són un referent importantíssim, però ara som nosaltres els que humilment intentem fer un pas més, buscant un discurs musical propi, seriós però fresc i intentant fer contemporània la música del passat.”*

Una bona formació, a més, no ho pot explicar tot. Cal que hi hagi, com ja hem apuntat, els mecanismes de mercat que donin sortida a la producció de música de cambra

i cal, evidentment, una sintonia personal magnífica entre els integrants del grup, que potser no pot assegurar l'èxit de la formació, però que facilita molt les coses.

El secret de l'èxit

“Seria fantàstic tenir una fórmula i que fos tan senzill com aplicar-la. Però la realitat és que per molt amics que poguéssim ser abans de tocar junts, si no hi ha una connexió musical és molt difícil que tot tiri endavant”, opinen els membres del Trio Pedrell; *“després hi ha un procés de coneixement de les personalitats de cadascú i tot ha de tenir un cert equilibri”.*

Són molts els factors que influeixen en la bona marxa d'una formació de cambra i molts dels seus integrants la comparen amb el procés d'establiment d'una relació de parella o la creació d'una família: coincidència en els gustos, compatibilitat –que no implica similitud– de caràcters i compromís de dedicació semblen ser-ne els principals.

Els membres del Quartet Gerhard destaquen que *“com en molts àmbits, la continuïtat en el treball és essencial: perquè un quartet funcioni, has de trobar persones que els apassioni treballar de la mateixa manera”,* i afegeixen: *“Quan hi ha un objectiu musical, els egos personals cedeixen.”*

És la mateixa idea que expressa Josep Colomé, del Quartet Alart: *“Tocar amb músics que realment respectis i amb qui siguis capaç de compartir les inquietuds, els ideals, els defectes i les virtuts, al mateix temps que sàpigues rebre les crítiques dels teus col·legues amb el mateix compromís i passió amb què les fa un mateix és la base d'una coherència al llarg dels anys.”* I el seu company Josep M. Ferrando, també violinista, agafa distància per afirmar que *“tot i així, l'èxit professional d'un quartet no depèn exclusivament d'aquests motius, sinó que hi ha factors externs com les sales de concerts, la difusió i promoció de les activitats del grup, l'aparició en els mitjans de comunicació, etcètera, que ajuden molt i que, sovint, determinen el futur del grup”.*

“Quatre persones involucrades en un projecte comú, moltes ganes, treball, il·lusió, paciència i un xic de sort”, afegeixen des del Quartet Qvixote, abans de sentenciar: *“Que un quartet funcioni i perduri en el temps és un miracle.” ♦*

“Seria fantàstic tenir una fórmula i que fos tan senzill com aplicar-la. Però la realitat és que per molt amics que poguéssim ser abans de tocar junts, si no hi ha una connexió musical és molt difícil que tot tiri endavant”, opinen els membres del Trio Pedrell.

Quartet Casals

EL MILLOR SCHUBERT PER SER VIST I ESCOLTAT

per Pere Andreu Jariod

Ja han passat molts anys des de la seva creació, l'any 1997. Durant tot aquest temps el Quartet Casals no ha deixat d'experimentar un creixement constant, tant pel que fa al nombre de concerts com a la qualitat d'aquests. No ha estat un camí fàcil. Ja fa temps, però, que recullen els fruits. Els anys d'esforços i dedicació els han convertit en un referent per als quartets que han vingut darrere, i en ambaixadors de la música de cambra del nostre país arreu del món.

Després de portar la integral dels *Quartets* de Schubert per diverses ciutats europees, el Quartet Casals va interpretar-los a Barcelona, dividits en cinc concerts, que es van fer els dies 12 i 13 d'octubre, i 5, 7 i 9 de novembre a la Sala Oriol Martorell de L'Auditori. Concerts plens d'un públic fidel, desitjós de tornar-los a sentir una vegada més.

Els concerts van tenir un atractiu afegit: s'enregistraven en directe per fer-ne una edició posterior. La iniciativa –de primer promoguda pel segell Heliox, però que posteriorment es va fer enrere– es va poder materialitzar gràcies a l'interès de L'Auditori i del mateix Quartet Casals. Finalment, va ser el segell català Neu Records qui gravà els concerts. Però, per què la integral de Schubert? Arnau Tomàs, el violoncel·lista del quartet, ho tenia clar: “És una suma de factors. Ja l'havíem fet just començar el quartet, l'any 98. Va ser el primer encàrrec del doctor Jordi Roch. Vam fer-la a l'Auditori Winterthur de L'illa Diagonal.

També vam veure que ja estava rodada. Ho vam proposar als nostres agents i de seguida va funcionar. Potser perquè d'integrals de Schubert no se'n fan tan sovint. Per a nosaltres és un llenguatge que hem treballat

per als Casals. “Él més difícil és saber que estàs fent una gravació i alhora un concert. Pot crear una certa ambigüitat en la interpretació. Però al final és un concert. Un concert gravat. El millor és oblidar que ens estan filmant”, comenta Abel Tomàs, un dels violinistes del quartet. Per a l'altra violinista, la Vera Martínez-Mehner, tenir l'equip d'enregistrament tan a prop no va ser un inconvenient. “Sentíem que hi havia més gent sobre l'escenari, no només nosaltres quatre, això sí. Però en cap moment molestaven, ni feien soroll. A més, transmetien molt bones vibracions, molt bona energia”, explica.

Els Casals estan encantats amb el públic que tenen a Barcelona, especialment de la gent jove, que tampoc no es va voler perdre aquests concerts. “Sempre són concerts especials aquí a Barcelona, perquè tenim molts amics i els alumnes. El que expliquem a les classes després hem de posar-ho en pràctica en públic i no és fàcil”, comenta Jonathan Brown, viola del quartet. Per als Casals, fer de mestres és molt important. Ja fa anys que ho són a l'ESMUC. “Ens enriqueix. Veus la música més de lluny. Tens l'oportunitat de sentir el quartet des de fora. Per tant, desenvolupes una capacitat més abstracta sobre la música. Has de transmetre conceptes i has de sintetitzar les teves idees. És un aprenentatge molt interessant i que complementa molt bé el tocar. Si només toques, perds una mica una certa capacitat d'objectivació sobre el que sents”, ens diu l'Arnau. “El treball amb alumnes ens ha fet millorar com a quartet”, afegeix l'Abel.



Abel Tomàs, Jonathan Brown, Arnau Tomàs i Vera Martínez-Mehner

bastant.” La de Barcelona va ser l'última integral programada.

Oferir cinc concerts que s'enregistraven amb càmeres suposava tota una experiència



“Estem força orgullosos, la veritat. Ja no només per nosaltres, sinó per tot el camí obert a tota aquella gent que ha volgut fer música de cambra”, diu Vera Martínez-Mehner. Un nivell, el de la música de cambra, que cada cop creix més i més. Els quartets que han nascut després dels Casals segueixen la seva línia: “Molts han passat per les nostres mans i han continuat pels que van ser els nostres professors. Han anat seguint en certa manera les mateixes influències que nosaltres”, recorda Arnau Tomàs.

Després de setze anys, el Quartet Casals viu un moment dolç. *“Som en una etapa de maduresa. Estem recollint els fruits de tots aquests anys de barallar-nos, d'autosuperar-nos. Tota aquella informació que adquireixes quan ets jove, amb l'experiència i amb el temps ens ha permès aconseguir un llenguatge Casals, també per a les classes. El nostre segell cada vegada és més personal”,* ens diu l'Abel.

La integral dels Quartets de Schubert ja és passat. Han estat mesos durs de feina i de concerts. *“El futur ens portarà a aprendre noves obres, completar les integrals de*

Beethoven i de Mozart. Viatges al Japó i als Estats Units. Anar aprofundint en repertori nou i també en l'antic. I també les classes. Continuar millorant.” És el desig de la Vera i de la resta del quartet. Ja treballen en programacions per al 2016 i 2017. Precisament aquell any faran vint anys. Potser aleshores serà el moment d'afrontar el cicle de tots els Quartets de Beethoven. Temps al temps. ♦

El Quartet Casals a la Sala Oriol Martorell de l'Auditori de Barcelona en un dels concerts de la integral de Schubert la tardor passada, que va enregistrar Neu Records

Per als Casals, fer de mestres és molt important.

Ja fa anys que ho són a l'ESMUC. “Ens enriqueix. Veus la música més de lluny. Tens l'oportunitat de sentir el quartet des de fora.

Per tant, desenvolupes una capacitat més abstracta sobre la música. Has de transmetre conceptes i has de sintetitzar les teves idees.”

Neu Records

L'EXCEL·LÈNCIA COM A SEGELL

per P. A. J.

Santi Barguñó és el productor musical i director del segell discogràfic Neu Records, que serà el que editarà l'enregistrament dels *Quartets* de Schubert del Quartet Casals. Fins ara havien fet sobretot gravacions d'estudi –tenen tres discos al mercat– i aquest projecte d'enregistrar cinc concerts en directe amb tota l'obra de Schubert per a quartet els ha suposat un repte important.

Neu Records és un segell especialitzat en música contemporània, en productes molt treballats des del començament, en els quals col·laboren molt estretament amb el compositor. Tot i això, no ha volgut deixar passar l'oportunitat d'acceptar aquesta proposta. *"Queia fora de la nostra línia de treball. Però pel fet de ser concerts, els Casals i en vídeo, ens va interessar molt"*, ens diu Barguñó. I es pregunta en veu alta: *"Per què Schubert avui? Per què els Casals? Per què tornen a fer la integral, i amb instruments que no són d'època? M'interessava el context estètic de per què fem tot això, fins al punt que hem arrencat un clip documental per plantejar aquestes qüestions. Serà una aproximació estètica a Schubert i a la versió que els Casals fan dels Quartets d'aquest compositor."*

Pel que fa als concerts pròpiament, *"vam pensar que tècnicament podríem fer una aportació interessant. El vídeo, a més, dóna un aspecte vivencial que era nou per a nosaltres. Un repte. I oferir un producte diferent"*, explica el director de Neu Records. *"Això no vol dir que ara comencem a gravar «Boccherinis», per exemple. Per a nosaltres és un producte molt excepcional"*, matisa.

Santi Barguñó, responsable de la producció, s'ha coordinat estretament amb el realitzador Igor Cortadellas i el seu equip d'operadors de càmera. En total, vuit persones, entre l'àudio i el vídeo, han participat en l'enregistrament.

La part visual també s'ha volgut que fos d'una determinada manera: *"No volíem*



Santi Barguñó i Hugo Romano amb els membres del Quartet Casals, durant l'enregistrament

qualsevol tipus de realització. Havia de ser molt íntima, molt propera, que es pogués captar la part de proximitat que té la música de cambra, el format del quartet de corda i la música de Schubert, on estàs molt a prop emocionalment. Plans curts, dits, fusta de l'instrument, llum càlida, comunicació visual entre els músics, textura. Tot plegat per donar-hi una atmosfera adequada, lligada a la sonoritat que buscàvem en paral·lel."

El públic és un element més de la gravació. *"Tècnicament, gravar amb públic comporta una sèrie de problemes. La gent fa soroll i no és conscient de fins a quin punt. Però a nivell d'energia fa una aportació insubstituïble"*, reconeix Barguñó. I pel que fa al lloc, la Sala Oriol Martorell de L'Auditori, comenta que *"és una molt bona sala per fer-hi concerts. Per fer-hi enregistraments, en canvi, s'ha de conèixer bé, l'escenari té una sonoritat molt particular i s'ha de saber controlar"*.

A més dels concerts, va caldre enregistrar algunes preses extres com a recurs per fer front als estossecs del públic o al soroll d'al-

guna butaca. *"L'experiència ha anat molt bé. Els retocs seran mínims, únicament substituint els sorolls que molestin l'audició."*

Santi Barguñó i Hugo Romano, responsables de l'enregistrament del so, han estat col·laboradors habituals de Catalunya Música durant quatre anys, en els quals han enregistrat concerts per oferir-los per antena, ja fos en directe o en diferit.

Una de les obsessions de Neu Records és *"el respecte tímbric. No tergiversar el timbre natural dels instruments. S'han de poder captar com sonen, de manera natural. És a dir que el Quartet Casals reconegui el seu so, el so Casals. Aquest és un dels objectius principals"*.

La previsió inicial és que en un any i mig pugui sortir al mercat l'enregistrament. De moment, se sap segur que s'editarà en Blu-ray. També hi haurà versió en *streaming* i per descarregar a través d'internet. Un altre objectiu és contactar amb plataformes com Medici.tv o canals temàtics com Mezzo o Arte. ♦

Cuarteto Quiroga

ELS QUIROGA CONTINUEN CREIXENT

Josep Molina



El Cuarteto Quiroga va néixer el 2003 dins l'Escuela Superior Reina Sofía de Madrid

El Cuarteto Quiroga pren el nom de Manuel Quiroga, un violinista gallec extraordinari que tocava als millors escenaris del món i que va haver de deixar precipitadament la carrera de concertista per culpa d'un accident. Es va formar ara fa uns 10 anys a l'Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid. L'integren Aitor Hevia i Cibrán Sierra (violins), Josep Puchades (viola) i Helena Poggio (violoncel).

Els diversos concursos que guanyaren en el seu inici els van engrescar a continuar endavant. Recorden especialment el Premi El Primer Palau (2005), que els va permetre tenir les primeres oportunitats per donar-se a conèixer. La relació amb Catalunya ha continuat posteriorment i toquen habitualment al nostre país, on tenen grans amics i també la seva agència. "Notem una escolta molt activa quan som a Barcelona. És molt important per a nosaltres, perquè la música

està viva, quan toquem sentim que hi ha una reacció en el públic i això ens fa tocar millor", explica Josep Puchades.

Per al viola del Quiroga, curiosament, "ara és un moment crític perquè és potser l'època de la història en què hi ha més i millors quartets professionals, però alhora menys concerts". Ells, però, no es queixen, ja que tenen molta activitat, tant dins com fora de l'Estat.

Els Casals, com passa amb tots els quartets espanyols que van venir després, són el referent. "Van ser pioners. Sortiren primer i trencaren totes les fronteres. Això ens ha facilitat als altres poder arribar més fàcilment. És molt important el camí que van obrir. A partir dels Casals, es valoren de manera molt diferent els quartets espanyols." La relació entre els Quiroga i els Casals és estreta, cosa habitual entre quartets. "Tots som consci-

ents de la inversió que suposa formar part d'un quartet: temps, sacrificar moltes coses..." I afegeix que "evidentment, tots som competència, però al mateix temps, si ens podem ajudar, ens ajudem els uns als altres. Això és molt especial, perquè en el món de la música hi ha moltes individualitats". Per a Puchades, la convivència i el funcionament dels quartets és exportable: "No hi ha res més democràtic que un quartet de corda. Si el món estigués ple de quartets, o almenys la mentalitat del quartet de corda, d'ajudar qui tens al costat perquè tot funcioni molt millor, les coses ens anirien molt més bé de com ens van."

Com en el cas dels Casals, l'ensenyament ocupa una part molt important de la seva activitat. De fet, ells van ser els successors del quartet català quan van deixar la Càtedra de Quartet i de Música de Cambra al Conservatori Superior de Música d'Aragó. "És una de les tasques que més ens agraden: formar els nous talents i treballar conjuntament amb ells. Inculcar-los tot allò que com a quartet hem après al llarg dels anys. Tant pel que fa a aspectes musicals com a la convivència." A més, col·laboren cada estiu, des dels inicis, amb el Curs Internacional de Música de Yanes. Allà també fan classes.

Ensenyament i també enregistraments. "Les gravacions són necessàries perquè se sàpiga què estàs fent i també en quin moment estàs." El primer CD, que es va dir *Statements*, va significar una mena de carta de presentació per al quartet, amb obres de Haydn, Webern i Solima. Un treball que va merèixer el Premi al Millor Disc de Música Clàssica 2012, en la quarta edició dels Premios de la Música Independiente.

El segon CD ha aparegut fa poc. "Hi fem un petit viatge per la Segona Escola de Viena. Partim d'un Schönberg molt primerenc i també toquem Webern i Berg." Ja pensen, però, en el següent, que faran al costat del pianista Javier Perianes. "És un gran amic nostre, un músic fabulós, amb qui treballem habitualment, tant aquí com a Europa." Serà un CD de música espanyola, en què sonaran obres d'autors com Granados.

Des de fa uns mesos, a més, són quartet resident del Palacio Real de Madrid, la qual cosa els permet assajar i oferir concerts amb els Stradivarius Palatinos de la col·lecció d'aquell palau. Durant els mesos vinents tenen previst d'actuar als Estats Units, Colòmbia, el Regne Unit, Holanda i a Alemanya. També tocaran a Mallorca i a Madrid, on a final de curs estrenaran una obra de Kurtág. ♦

‘A LATE QUARTET’

ON LA MÚSICA TORNA A COMENÇAR

per Jordi Ibáñez Fanés

Un dels aspectes més discutits, fins i tot entre aquelles persones que s'han sentit commogudes per la pel·lícula de Yaron Zilberman *A Late Quartet*, estrenada aquesta tardor als nostres cinemes amb el títol d'*El último concierto*, és el personatge d'Alexandra Gelbart (interpretat per Imogen Poots). La noia és la filla de dos dels quatre protagonistes: el segon violí (Philipp Seymour Hoffman en el paper de Robert Gelbart) i la viola (Catherine Keener, en la pel·lícula Juliette Gelbart). Perquè –i cal advertir-ho de seguida– la pel·lícula tracta de les fràgils, tenses i complicades relacions entre els membres d'un quartet de corda, de manera que es pot dir que els protagonistes són quatre: els dos esmentats més el primer violí (Mark Ivanir en el paper de Daniel Lerner) i el violoncel (Christopher Walken com a Peter Mitchell). Quatre, en efecte, si no hi hagués aquesta filla, que obliga a pensar més aviat en un quintet, o en una estructura de quatre més u (com de fet són els quartets amb piano, o el *Quintet* de Schubert amb un segon violoncel), o els quatre sons produïts pels quatre instruments, més tots els seus harmònics. D'altra banda, no crec que sigui un sacrilegi dir que es pot agafar la pel·lícula com un complement, des del punt de vista dels drames i les tensions humanes en el si d'una comunitat minúscula, de vegades tan llarga com un *quattrimoni* que dura tota una vida, de tot el que no surt en un llibre clàssic com el que David Blum va fer de converses amb els membres del Quartet Guarneri, o també en el llibre de memòries del seu primer violí, Arnold Steinhardt, *Indivisible by Four: A String Quartet in Pursuit of Harmony*. La pel·lícula òbviament és massa truculenta per considerar-la com a font d'informació sobre la realitat del món intern dels quartets de corda, i molt menys de tots els quartets de corda. Però ofereix de manera exemplar una història que permet entendre algunes coses i comprendre també la peculiaritat d'un model de convivència que exigeix molt de temps (molt de temps

lògic, diria la psicoanàlisi) i molta comunitat, si més no musical. No entraré en el que crec que és el gran tema de la pel·lícula: la comprensió de com s'explica el sempre frustrant amor d'una dona (de Juliette Gelbart). Em limitaré a parlar de l'explicació musical implícita que la pel·lícula ofereix de les tensions extramusicals explícites dels personatges, o de com aquestes tensions només esdevenen fructíferes fent música. Que quedi clar, tanmateix, que per a mi, entendre com estima Juliette, permet entendre també com pot sonar de bé (en la ficció) un quartet. I per entendre Juliette, la figura de la filla és indispensable.

Alexandra fa que el conflicte flueixi i aconsegueix que allò que es col·lapsa quan s'atura la música evolucioni d'una manera que al final només es pot entendre musicalment –o en uns termes de moralitat musical molt complexos i subtils, que fan que *A Late Quartet* sigui una pel·lícula ella mateixa concebuda com una extraordinària peça de cambra: ni cinema, ni teatre, ni literatura,

La pel·lícula tracta de les fràgils, tenses i complicades relacions entre els membres d'un quartet de corda i de la filla de dos d'ells, cosa que fa pensar en un quintet, o en una estructura de quatre més u (com de fet són els quartets amb piano, o el *Quintet* de Schubert amb un segon violoncel).

i tot a la vegada. Algunes crítiques tendeixen a considerar el personatge d'Alexandra accessori, superficial i massa histriònic. És un error. Hi ha una escena molt dramàtica quan la seva mare descobreix que té un

affaire amb Daniel Lerner. Alguns espectadors l'han considerat estrafolàriament melodramàtica. I tanmateix, aquesta escena explica dues coses essencials: per què Alexandra no vol dedicar-se a la música, tot i el seu talent, i per què els seus pares depenen de la música per traspassar el túnel del dolor. En una història en la qual la maduresa dels protagonistes –dels quatre protagonistes– es posa a prova amb grans dosis d'incomunicació, rigidesa i hàbits viciats, el personatge agitat, immadur –sí– i a la vegada terriblement lúcid de la filla té la capacitat de portar el drama a un extrem en el qual el retorn a la música esdevé gairebé tan natural com el refús a tenir una vida musical. O potser es podria dir millor així: el desig de tenir una vida musical esdevé tan clar que el refús a tenir una vida de músic es converteix en una cosa lògica i natural. La filla sap parlar. Els pares només saben comunicar-se amb un arc fregant les cordes. És la paradoxa del gran talent, de la gran facilitat artística i dels més alts rendiments culturals.

La trama, breument, és aquesta: un quartet de corda anomenat The Fugue Quartet, amb uns rols interns molt clarament repartits –un primer violí perfeccionista, un segon violí més passional, casat amb la viola, una dona amb un caràcter fort però depressiva i amb un nus emocional que li fa desitjar, estimar i admirar tres homes diferents, és a dir: tenir aquestes tres parts de l'amor repartides en tres objectes diferents (el primer violí, el segon violí i el violoncel·lista, respectivament); finalment el violoncel·lista, més gran que els altres, supervivent d'un anterior quartet, mestre dels altres tres. El conflicte es desencadena quan el cellista sent els primers símptomes d'un Parkinson que l'obliga a plantejar la seva substitució. Això obre una crisi que el segon violí aprofita per reivindicar una alternança en el paper de primer violí. Aquest segon conflicte, plantejat amb la màxima turpitud comunicativa, produeix en l'espectador una perplexitat extraordinària. Tot i que a esquenes d'ell tots els altres aprecien sense



Axiu Alicia de Larrocha

ALICIA DE LARROCHA

ELS HEREUS DE LA PIANISTA HAN POSAT EN MARXA LA RECUPERACIÓ DE L'ARXIU DOCUMENTAL

per Jorge de Persia

Recordar no sols exercita la memòria personal, i quan el record mira a la memòria col·lectiva, necessita moltes altres coses. *Recordar* és reflexionar, investigar, difondre, construir una història. Per fer-ho calen documents, testimonis en formats diferents. Les biblioteques, els museus i arxius del país guarden un gran patrimoni en aquest sentit, però la història musical presenta moltes llacunes, i una acció de debò sobre aquest patrimoni és un dels temes pendents.

És freqüent que l'interessat, l'especialista a "recordar" hagi de dialogar amb calaixos oblidats d'una calaixera casolana on dormen –si encara s'està de sort– els papers vells. Pel que fa a la història del segle XX, els arxius familiars són una referència fonamental. És cert que molts es troben en centres públics –i molts ja estan catalogats–, però les cases de la família allotgen tresors documentals. I això s'esdevé amb figures molt importants. De fet, l'acció familiar per protegir un patrimoni d'aquest caràcter és substancial. Ho va ser per exemple en el cas de Manuel de Falla, la neboda del qual, María Isabel, va fer una feina exemplar que després va desembocar en el que des de fa més de dues dècades és l'Archivo Manuel de Falla de Granada, una cruïlla veritable per conèixer la història del temps del gran compositor. Amb un altre enfocament que l'arxiu d'un compositor, el

d'un intèrpret obre un gran ventall que, a més d'atendre la seva figura, estableix vincles múltiples amb el món artístic, com és el cas d'Alicia de Larrocha (Barcelona, 1923-2009), una de les més grans pianistes de la seva generació. I potser és aquest un tema pendent, el dels arxius dels grans de la interpretació, un àmbit en el qual disposem de bona carta de ciutadania, com a mínim a partir de Ricard Viñes.

I com en el cas anterior de Don Manuel, en el d'Alicia de Larrocha la família –en aquest cas els seus fills Alicia i Kiko Torra– mostra una actitud exemplar, ja que propicia sense ajuda oficial l'ordenació, catalogació, restauració i altres tasques referents a l'atenció que mereix un fons documental.

Un arxiu de dimensions que sorprèn, sobretot per a qui ha conegut la protagonista, ja que ella no donava importància a les seves coses personals. L'Alicia era una persona que no volia parlar de si mateixa, que quan un s'interessava per la seva feina deia: "*Però això, a qui interessarà? És ben poc el que puc dir de mi*"..., i immediatament la conversa derivava cap a temes musicals, amb aquesta senzillesa que per a qui no la coneixia feia una sensació del que no era.

Sorpresa, doncs, perquè el fons documental que constitueix el nou Arxiu Alicia de Larrocha de la Calle és molt important, i hi trobem anotacions en agendes, progra-

mes de mà, cartells, notes de premsa i fins i tot, en suport àudio, les referències de gairebé tots els seus concerts al món, incloent-hi l'enregistrament que de vegades feia per treballar. I precisament ella que, enmig de tot plegat, semblava passar sense interessar-se per aquests papers efímers... Un es pregunta: com és que s'ha pogut reunir tot això?

La seva filla Alicia Torra ho explica al costat de les documentalistes Elena Elía i Mónica Ferre, ja fervents de la causa i que estan fent una feina magnífica: hi ha dues responsables de l'arreglació i primera ordenació de la documentació.

En principi la tia Carolina de la Calle i Montforte, germana de la mare d'Alicia, era la músic i professora a l'Acadèmia Marshall des d'abans de la Guerra Civil.

El 16 d'abril de 1934 la tia Carolina escriu a la jove Alicia de tot just onze anys una carta meravellosa en què, perquè la història no se n'anés amb ella, li vol explicar el perquè el piano i la música eren la seva devoció: "*Por eso, al dedicarte- li diu- este álbum (en el que voy coleccionando los ecos de tus éxitos desde que empezaste a dar los primeros pasos en tu carrera artística) quiero hacer constar cómo se descubrieron y encauzaron tus admirables dotes musicales.*"

A la família De la Calle les músics eren



Arxiu Alicia de Larrocha

la Carolina i la seva germana Teresa de la Calle –mare d’Alicia–, que s’havien format en la música amb Enric Granados i, a la seva mort, amb Frank Marshall. I Isabel de la Calle, cosina germana de la Teresa, que va ser directora del Conservatori Femení de Barcelona (al barri de Gràcia) i que tenia a l’escola, com a professora, Carmela de Larrocha, una altra tia de l’Alicia per part paterna. I la tia Carolina explica a l’Alicia: “A los pocos meses de nacida, empezaste a demostrar tus aptitudes; el piano fue siempre tu juguete y en él te pasabas grandes ratos buscando y combinando sonidos con tus manitas. Mucho antes de que empezaras a hablar, sabías ya el nombre de las notas de la escala y antes de cumplir los dos años, vuelta de espaldas al piano, adivinabas todas las notas que íbamos tocando.”

I va ser arran de les cures que necessitava la seva mare, que esperava el naixement del seu fill Ramon, que l’Alicia i les seves germanetes van viure una temporada amb la seva àvia, casa on la Carolina donava lliçons de piano. I l’Alicia insistia a ser-hi present, “llo- rando cuando no te dejábamos estar: senta- da en mi falda ibas siguiendo, con marcado

interés toda la clase y un día que una alumna estaba tocando La primavera de Grieg, al levantarse ésta del piano cuando terminó, te sentaste tú y con las dos manos tocaste perfectamente los tres primeros compases. Tu entusiasmo por la música era grande. Tendrías escasamente tres años cuando asististe a un concierto que dieron los hermanos Corma en la Academia Marshall. Con gran atención escuchaste todas las obras marcando el compás con el pie y, al terminar, dijiste –Yo también quiero dar conciertos.– Creí ver en ti algo extraordinario y te llevé al Maestro Marshall.”

I aquest àlbum que s’obre amb la deliciosa carta biogràfica de Carolina de la Calle és el que conté els primers retalls de premsa, les fotos de la petita asseguda al piano, els primers programes... l’inici de l’arxiu.

A més, els pares de l’Alicia van col·leccionar documents, i després, comenta Alicia Torra, “va ser molt especialment el meu pare el responsable que avui guardem aquest tresor”. Alicia de Larrocha i el pianista i professor Juan Torra es van casar el 1950 i quan van començar les gires internacio-

nals de l’Alicia, ell –impossibilitat de viatjar moltes vegades per la seva salut–, seguia pas per pas les seves presentacions, i li demanava que sisplau li dugués dos programes de cada concert. I els ordenava per data i per lloc; i a això es van afegir les crítiques i els enregistraments personals que li enviava un amic, fan absolut de l’Alicia, que assistia als seus concerts als Estats Units. I així, amb els anys va anar creixent aquesta memòria documental.

Juan Torra col·laborava constantment amb l’Alicia en el contingut dels programes, treballaven junts i el seu entusiasme i la devoció per la gran pianista alimentaven la seva vida. Mentrestant hi havia fins i tot concerts amb els bons resultats dels quals la pianista no estava d’acord, i el seu temperament de vegades la portava a pensar a deixar-ho tot, i ell l’animava sempre a continuar en aquesta dura tasca.

Així, en aquesta cambra de sorpreses ara podem trobar –a més del que ja hem esmentat– fins i tot el vestit de la petita Alicia tal com apareix en la famosa foto al piano, i les seves sabates! I quant a documentació, amb un ordre impecable –i en arxivadors i armaris especials que els protegeixen–, llibres de la seva biblioteca, quaderns i llibretes de notes, agendes, partitures, una col·lecció de documents sonors editats i inèdits, fotografies, cartes.

Respecte de les partitures, aquestes guarden una valuosa informació, amb anotacions per a la interpretació. El material audiovisual conserva assajos gravats, mostres del treball de l’Alicia amb determinats repertoris, i fins i tot alguna conversa amb Frederic Mompou quan ella preparava la versió de les seves *Impressions íntimes*. Alicia de Larrocha va mantenir una relació molt estreta amb els grans compositors catalans del seu temps, així com amb intèrprets destacats, i per això la informació de cartes i partitures és com un ventall delicat. Enhorabona, doncs, per aquesta feina, que estableix un pilar molt important per al coneixement de la història de la música catalana i universal. ♦

**De moment
es pot consultar el web
www.aliciadelarrocha.com,
on ja hi ha força
documentació i guies
de consulta.**

EL CINEMA VA AL LICEU (i IV)

EL LICEU COM A DECORAT

per Josep Lluís i Falcó

En plena era digital, quan sembla que el cinema, i l'audiovisual en general, aposta per decorats virtuals, ens sembla un exercici de nostàlgia saníssim recordar les vegades que el Liceu ha acollit la filmació de pel·lícules de diferents formats i amb diversos objectius.

La primera que tenim constatada va ser la pel·lícula *Mariona Rebull* (1947, José Luis Sáez de Heredia), per evidents exigències del guió, perquè en les novel·les d'Ignasi Agustí i Peypoch (*Mariona Rebull*, 1944, i *El viudo Rius*, 1945) en les quals es basa l'argument, hi té una presència important l'episodi de la bomba del 1893. I la sèrie de TVE *La saga de los Rius* (1976, Pedro Amalio López) reproduceix també l'atemptat del Liceu, que apareix als episodis quart i cinquè, en tot el seu esplendor. Precisament a aquest luctuós incident dedicà el cineasta Carles Balaguer un documental, *La bomba del Liceu* (2009), que també contenia seqüències filmades a l'interior del teatre, com no podia ser d'altra manera. ¿O potser sí, que podia ser d'una altra manera? Perquè en la novel·la d'Eduardo Mendoza *La ciudad de los prodigios*, hi apareixia el Liceu; però a l'hora de dur-la al cinema, la filmació es va fer al Teatre Fortuny de Reus. Coses de la gent del cinema, potser, que també va jugar a l'engany –però aquest cop a l'inrevés– quan el 1964 s'hi va fer una seqüència fent passar el teatre barceloní per un teatre d'una capital europea en *El fabuloso mundo del circo* (Henry Hathaway) i omplint la platea de lleons, sota les directrius del domador francès Henri Dantes i l'atenta mirada de John Wayne i Claudia Cardinale, protagonistes de la pel·lícula.

Des de llavors, molts anys sense que les càmeres del cinema trepitgessin el Liceu, fins que el 1976 tornà a aparèixer a *La ciutat*

cremada (1976, Antoni Ribas), que semblà obrir una estranya veda –si és que n'hi havia alguna– que va permetre de nou a Ribas filmar-hi escenes de la seva trilogia *Victoria!* (1983), i a diferents realitzadors tornar a omplir el Liceu de focus, càmeres, cables, estrelles de cinema i extres: José María Forqué hi va portar Josep Carreras perquè, tot encarnant Julián Gayarre, protagonitzés algunes seqüències de *Romanza final* (1986), també explotada com a sèrie de televisió; igualment televisiva va ser *Café del Liceo* (1989), episodi de la sèrie *Primera función*, dirigida per Roger Justafre, del drama de Jaime de Armiñán, amb Ricard Borràs, Carles Canut i Vicky Peña, entre d'altres; Gonzalo Herralde hi va fer passar una seqüència de *La febre d'or* (1992), en la qual s'interpreten fragments del *Faust* de Gounod. Però sense dubte, el fragment més hilarant mai filmat a l'interior del teatre, i pertanyent a una pel·lícula, el trobem en *Un submarí a les estovalles* (1990, Ignasi Pere Ferré), quan el director de l'orquestra, interpretat pel compositor de la banda sonora del film, Joan Vives i Sanfeliu, ha de bregar amb un atac de tos de la reina d'Espanya enmig d'una representació. I, seguint amb el cinema de ficció, el març del 2002, i mentre Peter Greenaway filmava en terres catalanes *Las maletas de Tulse Luper*, el director Alan Parker feia que el protagonista de *The Life of David Gale* (2003), encarnat per l'actor Kevin Spacey, es passegés per La Rambla i assistís a una funció al Liceu, en un dels *flashbacks* de la pel·lícula.

Després d'això, els documentals semblen haver pres el lloc al cinema. En l'esmentat *La bomba del Liceu*, cal afegir-hi, set anys abans, el documental musical *Rock & Cat* (2006, Jordi Roigé), que, d'alguna manera, universalitzava un fenomen relativament nou al teatre: que hi actuessin noms il·lustres del pop (hi han actuat Julio Igle-

sias, Raphael i, més recentment, els Antonia Font, Adrià Puntí o la cantant Malú, per esmentar-ne només alguns). Aquí tocava el torn a noms del rock català com Pep Sala o Lluís Gavalà. Ja el 2012, *Al fossat* (Ricardo Íscar) llueixen el Liceu i els músics de la seva orquestra com a autèntics protagonistes d'un documental que relata les vivències d'aquests intèrprets; però sense deixar de banda els altres treballadors del teatre. Va ser filmat durant els assajos d'*Anna Bolena*, *Parsifal* i diverses obres de Brahms la temporada 2010-11 i constitueix un important testimoni quotidià per a la posteritat.

Finalitzem aquí la sèrie dedicada a la relació del Gran Teatre del Liceu amb el cinema; però sense tancar-hi del tot la porta. Qui sap si, algun dia, el nostre teclat hi haurà de tornar... ♦



LA CAMBRA DE SCHUBERT

per Jordi Cornudella

Franz Schubert va néixer a Viena el 31 de gener de 1797. La mare procedia de Silèsia i el pare era un pagès de Moràvia que es va fer mestre amb l'esperança de guanyar-se la vida a la capital de l'Imperi austrohongarès. La veritat és que no se'n sortien gaire. Franz va ser el dotzè fill que van tenir. Als disset anys, el 1814, al noi no li va quedar més remei que plegar-se a les urgències familiars i entrar d'ajudant a l'escola de son pare. Va fer de mestre de criatures durant un parell de cursos, però ni allò estava fet per a ell ni ell s'hi va saber fer. No va trigar a deixar-ho per dedicar-se en cos i ànima a l'únic que l'interessava, que era comprendre i tocar.

L'estiu del 1818, als vint-i-un, Schubert va fer de professor de música de les filles d'un comte de la família Esterházy, a Zseliz (Hongria), però l'experiència no el devia convèncer gaire, perquè al cap de quatre mesos va tornar a Viena, a viure per a la música i per als amics. És una manera de dir que, en els deu anys que va trigar a morir, va viure sempre dels amics, artistes d'un ram o d'un altre, que l'allotjaven i l'ajudaven com bonament podien perquè Schubert i la seva música eren l'ànima mateixa de la vida que feien. Uns quants d'aquells amics, a la llarga, van coincidir a presentar l'època de les Schubertíades com la més feliç de la seva vida. Malgrat els fracassos reiterats en l'intent de fer carrera com a compositor d'òperes i el desànim de no arribar mai a establir-se en la societat musical vienesa, Schubert també devia sentir-se prou feliç en aquella precarietat bohèmia. Només un cop, l'estiu del 1824, va provar de guanyar-se altra vegada les garrofes amb un sou: va tornar a fer de professor de música a calcs Esterházy, però també va ser cosa de poc temps, tot just cinc mesos. A les acaballes de l'any anterior se li havien manifestat els primers símptomes de la sífilis que el va torturar fins al final. Patia episodis freqüents d'un mal de cap insuportable. Però sembla que no va morir d'això, sinó d'una febre intestinal, que se'l va endur el 19 de novembre de 1828.



Franz Schubert

Els lligams entre els avatars biogràfics i la producció d'un artista no són mai simples, però la ratlla del 1818, que permet dividir la vida de Schubert en un període de dependència familiar i un d'independència provvisòria, també descomparteix amb un tall net la seva obra. Fixem-nos, per exemple, en el cas de la música instrumental de cambra. Fins als vint-i-un, comptant només l'obra acabada i conservada, Schubert havia compost onze quartets (el primer, tot just als tretze anys), dos tríos per a corda i quatre sonates per a violí i piano. Després del 1918, el ritme de producció baixa, però la qualitat s'incrementa d'una manera extraordinària: del 1819 és el *Quintet amb piano en La major*, "la Truita" (D. 667); del 1820, l'*allegro* inicial d'un quartet inacabat en Do menor (*Quartettsatz*, D. 703); del 1824, quatre obres mestres: l'*Octet per a vent i cordes en Fa major* (D. 803), la *Sonata per a arpeggione i piano en La menor* (D. 821), el *Quartet en la menor*, "la Mort i la Donzella" (1824) i el *Quartet en Re menor*, "Rosamunda" (D. 810); del 1826, el *Trio amb piano en Si bemoll major* (D. 898) i el *Quartet en Sol major* (D. 887); del 1827, el *Trio amb piano en Mi bemoll major* (D. 929), i del 1828, una peça sublim: el *Quintet en Do major* (D. 956). Totes aquestes obres figuren en el repertori de concert habitual encara avui, i totes són dignes d'admiració i de revisitació

(i algunes, per a molts, fins i tot són dignes de veneració).

De la producció anterior al 1818, en canvi, és molt poc el que solem tenir ocasió d'escoltar. Aquesta és una de les raons que va fer tan interessant la integral dels quartets per a corda de Schubert que el Quartet Casals va oferir a la Sala Oriol Martorell de L'Auditori els dies 12 i 13 d'octubre i 5, 7 i 9 de novembre de 2013. Entre els quartets que afronten el repertori del XVIII i del XIX prescindint de criteris estilístics d'època, els Casals són una formació de primer nivell a escala internacional. Per al meu gust, en les obres majors (i sobretot en *La mort i la donzella*, potser el més rodó i rotund dels quartets Schubertians) és on van deixar veure amb més claredat que una de les virtuts que els caracteritzen, l'energia envejable amb què harmonitzen les qualitats respectives com a intèrprets, de vegades se'ls endú una mica més enllà d'on seria desitjable, com si es posessin més al servei de la fogositat amb què toquen que no pas de la música que toquen. En canvi, escoltar els onze quartets que Schubert va compondre entre 1812 i 1816 tan pulcrament interpretats (amb instruments moderns però amb el so endolcit pels arquets de factura antiga) ens va permetre descobrir unes obres que tenen molt d'exercici de formació i d'imitació, amb ressons freqüentíssims de Haydn i Mozart, però que en algun cas arriben a ser plenament satisfactòries.

Si em féssiu triar a mi, diria que el núm. 4, en Do major (D. 32), i el núm. 10, en Mi bemoll major (D. 87), valen indiscutiblement la pena, i que el núm. 8, en Si bemoll major (D. 112), els va just al darrere en qualitat i interès. Almenys és la impressió que me'n vaig fer gràcies a la interpretació de Vera Martínez Mehner i Abel Tomàs (dos violins impecables que s'alternen en els papers de primer i segon), Arnau Tomàs (un violoncel arxivament) i Jonathan Brown (una viola francament meravellosa). ♦

GONÇAL COMELLAS

“DARRERE DE TOTA INTERPRETACIÓ HI HA D’HAVER UNA IDEA DE COMUNICACIÓ I DE PARTICIPACIÓ”

per Ana María Dávila

Concerta una cita ràpida a Barcelona, esgarrapant uns quants minuts a un dissabte plujós i ventós que ell ha consagrat a la preparació del concert que l'endemà mateix té previst oferir al capdavant de la formació que ara és el pal de paller de la seva activitat artística, l'Orquestra Unesco Barcelona. “En aquest moment aquesta orquestra és com la culminació dels meus anys de desenvolupament professional en l'àmbit de les formacions de cambra”, assegura el violinista, pedagog i director d'orquestra Gonçal Comellas, un dels artistes de trajectòria més àmplia i dilatada del país.

Fill d'una casa pairal d'Avinyonet de Puigventós (Girona), Comellas va néixer el 1945, i no sabia que el seu destí era la música. “A casa meva eren pagesos; no hi havia cap precedent ni de música ni de violí. Suposo, però, que jo hi vaig demostrar algun tipus d'interès, perquè els meus pares em van portar a Figueres a fer uns primers estudis de solfeig amb el mestre Florenci Mauriné. I un parell de mesos després començava amb el violí”, explica el músic.

L'elecció de l'instrument també va tenir molt de circumstancial. “Va ser una decisió dels pares. Encara recordo com parlaven amb el mestre sobre quin instrument seria més adient, i es van decantar pel violí per raons econòmiques i pràctiques.” Va ser així com el nen Gonçal Comellas inicià els estudis d'instrument als 12 anys, “amb la senyoreta Úrsula Sanz. Ella era només una aficionada i al cap de poc va recomanar que em portessin a Barcelona. Ella mateixa es va encarregar de buscar el professor més indicat i així vaig entrar en contacte amb en Joan Massià, que no només va ser el meu mestre, sinó una mena de pare espiritual per a mi”.

Ben aviat, el 21 de juny de 1959, amb ca-



Gonçal Comellas dirigint l'Orquestra Unesco Barcelona en la presentació d'aquesta nova formació el 15 d'octubre de 2013 al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona

torze anys, Comellas debutava com a concertista a Barcelona. L'audició tingué lloc al Casal de Metge i sota la direcció de Massià va interpretar el *Concert en La menor* de Bach. El jove violinista va obtenir un èxit esclatant, es va veure obligat a tocar fora de programa una peça en solitari i l'endemà la crítica el va saludar com un “intérprete de dulce sonido y dedos ágiles y seguros, a la vez que guiados por la más penetrante sensibilidad”.

Comellas somriu quan recorda aquells moments. “Sí, és cert, va ser un debut ràpid, però és que de seguida el meu mestre em va enfocar cap al concertisme”, reconeix el músic, que no dubta a qualificar Massià com “el professor més important d'Espanya de la

segona meitat del segle XX. Ell va ser l'home que va crear l'escola de violí dels anys seixanta i setanta, que va nodrir de violinistes l'Orquestra Ciutat de Barcelona quan es va crear i moltes altres formacions. De tot Espanya venien altres mestres a parlar amb ell, perquè era el professor de referència”.

Als 17 anys Gonçal Comellas va finalitzar els estudis al Conservatori Municipal de Barcelona, amb qualificacions extraordinàries. Comença així una trajectòria brillant que el portà a guanyar diferents concursos internacionals, entre els quals el Carl Flesch de Londres el 1972. Una competició a la qual arribà amb qui va ser –“juntament amb Pau Casals”, afegeix– el seu altre gran referent, Yehudi Menuhin. “La mort de Massià, el 1969, havia estat un cop fortíssim per a mi, que m'havia quedat com aïllat. Aleshores va coincidir que Menuhin va venir a Barcelona. I jo vaig anar a veure'l al seu hotel. Va ser ell qui em va proposar que em presentés al Concurs Carl Flesch de Londres.”

El seu triomf en aquella competició el va portar a tocar, sota la batuta de Menuhin, el *Concert en Mi major* de Bach, i posteriorment, a Barcelona, a compartir escenari amb l'estrella interpretant el *Concert per a dos violins* del mateix compositor. S'iniciava així una relació de treball i amistat que el portà a tocar al costat del gran músic durant més d'una dècada. “Menuhin no va ser mai el meu mestre, però vaig aprendre molt d'ell. Era un model a seguir. Tocar al seu costat era una gran responsabilitat, però com tot gran artista, era un home extremament amable i molt predisposat cap a l'altre. Mai cap imposició de part seva. «Què li sembla si ho fem així, col·lega?», em deia.”

Aquesta destacada trajectòria es va aturar en sec, però, quan Comellas va complir 43 anys. “Em varen diagnosticar una distònia focal a la mà esquerra que em va impossibilitar de manera radical poder continuar

amb la pràctica del violí. Vaig haver de deixar l'instrument pràcticament de cop, en un període de tres, quatre mesos, d'ençà que se'm va detectar aquest problema."

Un cop, sense dubte, terrible, però que el músic va superar buscant refugi en una altra faceta del món musical, la pedagogia. Professor durant vint anys del Conservatori del Liceu, Comellas assegura que *"la pedagogia també és vocacional en mi, tot i que si hagués pogut continuar tocant el violí, no m'hauria vinculat a l'ensenyament tan aviat. O m'hi hauria dedicat d'una manera més esporàdica i no tan continuada"*.

Durant els seus anys com a professor, Gonçal Comellas reconeix que un dels seus objectius ha estat transmetre als alumnes *"una vivència emocional, perquè és molt important que la música sigui tocada amb un grau d'emoció determinat. Darrere de tota interpretació hi ha d'haver una idea de comunicació i de participació, de tal manera que el públic pugui captar allò que els músics intenten transmetre. Una de les motivacions fonamentals darrere de la música ha de ser compartir"*, assenyala.

La tasca de Gonçal Comellas no s'ha limitat, però, a aquest únic àmbit. Ben aviat el músic es va sentir també atret per la direcció de conjunts cambrístics, àmbit en el qual ha estat fundador i director de formacions com l'Orquestra de Cambra Catalana, Orquestra Reina Sofia, Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana i Orquestra de Cambra Gonçal Comellas. *"Estic molt satisfet de totes aquestes formacions. El mal del nostre país és que la continuïtat dels projectes és sempre problemàtica, i això, en una disciplina tan sensible com la música clàssica, és particularment greu. La música ha de tenir bon suport, ja sigui institucionalment o privadament"*, adverteix el músic.

Ara, el seu nou i més preuat projecte és l'Orquestra Unesco Barcelona, una formació juvenil i de vocació social integrada en bona part per exdeixebles seus. Creada sota l'impuls dels Amics de la Unesco, la formació va debutar a Barcelona amb un concert al Saló de Cent el 15 d'octubre passat. *"Aquest projecte significa un retrobament amb músics amb els quals ja havia fet coses abans i això em permet retrobar-me amb gent molt professionalitzada, molt motivada, de gran formació"*, assenyala Comellas, que confia plenament en la continuïtat de la iniciativa.

"Està previst aquest any oferir una sèrie regular de concerts per diferents poblacions



Gonçal Comellas en una actuació amb la Israel Chamber Orchestra, al Palau de la Música Catalana

catalanes, amb el suport de la Diputació de Barcelona", explica el músic, que veu en l'orquestra un clar instrument de transmissió del seu llegat artístic. *"Molts dels membres són fruit de la meva tasca pedagògica i, per tant, hi ha una escola definida i pretenem continuar-la. La meua trajectòria com a violinista ja està traçada i no la puc modificar -afegeix-. Per això, ara, el meu objectiu és donar projecció a aquesta orquestra i fer-ne una formació de nivell. Això em donaria una gran satisfacció"*, afirma.

Convençut que l'art és un camí sense final, Gonçal Comellas reivindica, per sobre de tot, la *"humilitat"* d'aquells que el recorren, *"en el sentit de tenir sempre un desig de progrés, de no creure's que s'ha arribat a quelcom definitiu. La fama no és impor-*

tant; el que és fonamental és la servitud a la música i fer gaudir la gent que t'escolta. I si després hi ha un reconeixement, això és secundari". ♦

LES ARTS EN VIU I LA MALALTIA DELS COSTOS

per Jordi Alomar

Últimament ens hem avesat a veure com les seccions de cultura dels diaris del país s'encapçalen amb títols trágics: expedients d'acomiadament col·lectiu –més coneguts com a ERO– al Gran Teatre del Liceu, a les orquestres del Palau de les Arts de València, d'Extremadura, de Sevilla, de Múrcia, i un perill imminent de desaparició planant sobre les orquestres d'RTVE i de les Illes Balears. Tot això amb una visible reducció de temporades, una aposta vers produccions poc arriscades i que siguin garantia de públic i, pel que fa a l'òpera, un recurs creixent cap a les versions de concert –sense cap tipus de plantejament escènic–, així com una allau de festivals en desaparició.

Conformats com sembla que estem amb la situació actual de retallades dràstiques per tot arreu i amb el desmantellament progressiu d'un sistema de suport públic a la cultura que costà dècades d'assolir –i que les proclames d'autogestió per part de les víctimes no fa res més que facilitar–, no ha esclatat l'alarma. Com és que la recessió està afectant d'una manera tan flagrant el sector de les arts en viu?

Si bé no està tan difosa com caldria entre tots els partícips del sector, des de l'àmbit de l'estudi econòmic de la cultura fa ja temps que es diagnostica, empíricament, el que hom anomena la “malaltia dels costos” o model de Baumol i Bowen. Conèixer-la pot permetre albirar amb fonament les conseqüències de la crisi sobre el nostre sector i valorar la idoneïtat de les iniciatives que s'hi escometen. L'any 1965, la Fundació Ford encarregà als dos economistes un estudi que expliqués els motius pels quals els costos dels espectacles de Broadway augmentaven

de manera dràstica en relació amb la inflació general. El model que confeccionaren després d'un estudi acurat és ben senzill: el segle XX s'ha caracteritzat per un increment inaudit de la productivitat. Això és indissociable de la incorporació progressiva de la tecnologia en el procés de producció. Es consolida així un sector progressista, caracteritzat per una productivitat creixent i resultant de la innovació. Això, però, no és comú a totes les àrees: hi ha activitats en què aquesta innovació no incideix en el procés productiu, les que englobaríem segons la noció de “sector arcaic”. Aquest és el cas de l'educació i de les arts en viu, en què la productivitat esdevé estàtica. Què vol dir això? Vegem-ho amb un exemple ben senzill: per interpretar ara un quartet de Beethoven en públic, cal la mateixa plantilla i temps que en el moment de l'estrena. Per molta tecnologia que tinguem, ni podrem fer-ho amb la meitat de treballadors, ni podrem tocar-ne dos a l'hora, ni podrem substituir-ne els intèrprets per màquines programades. I si cal repetir el concert, caldrà executar-ho tot de bell nou, no hi ha estocs possibles.

El fet de viure dins d'un mercat laboral nacional i integrat fa que hi hagi una competència entre tots els sectors per atreure els treballadors més adients per a la seva activitat. Les reserves de productivitat del sector progressiu permeten oferir unes condicions econòmiques en millora creixent (un increment de costos permès per l'increment de productivitat), que incideixen indubtablement en el nivell de vida del país. El sector arcaic no és impermeable a això, i per tant ha d'assumir el mateix creixement de costos que el sector progressiu, tot i tenir una productivitat estancada. Cap de les estratègies pròpies del sector progressiu –l'increment de maquinària per treballador, la substitució de mà d'obra per tecnologia,

l'aprofitament d'economies d'escala– pot ser traslladat directament al sector arcaic. Això és així perquè la feina de l'intèrpret –tocar un instrument, ballar, actuar– és un fi en si mateix i no un mitjà per manufacturar quelcom.

Vegem un altre exemple aclaridor: una fàbrica de sabates produeix 20 sabates per hora. El cost d'un treballador per hora és de 10 euros. Cada sabata té un cost per treballador i hora de 0,5 euros. Si una millora en la maquinària permet un increment de la productivitat del 20%, és a dir, de 24 sabates per hora, i el salari del treballador s'incrementa en el mateix percentatge, 12 euros l'hora, el cost de cada sabata per treballador és el mateix que en la situació anterior: no ha variat.

En el cas d'un grup de cambra que ofereix a una entitat programadora dos programes distints per un valor de 2.000 euros, el cost mitjà de cada actuació està clar quin és. Si dos anys després, la mateixa agrupació presenta la mateixa proposta amb un caixet que ha crescut un 20% a causa de la benaurança econòmica, el cost de cada actuació haurà augmentat un 20%, a diferència del que passava amb les sabates. En què repercuteix aquest increment del cost?

La resposta no és difícil. El preu de l'entrada pot ser el primer afectat, però un increment sobtat dels preus pot congelar la demanda i, per tant, incidir en la viabilitat i continuïtat de les programacions. Així mateix, tractant-se de programacions sovint a la mercè d'entitats públiques amb voluntat de democratització cultural, fomentar un increment de preus seria contradictori amb la seva missió de divulgar tot allò que tradicionalment ha estat associat a un consum elitista.



Òpera, pintura de Ricard Urgell (1922), del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)

El desequilibri i la incertesa de les entitats programadores en matèria financera seran, doncs, els principals afectats, i el recurs a la intervenció pública ha estat, fins ara i en el nostre entorn cultural, la solució per fer-ho viable. Subvencions públiques que permeten el reeiximent de propostes que, per si mateixes, serien inviables. La crisi en què vivim avui dia comporta, d'una banda, la reducció dràstica del sistema de subsidització i, al mateix temps, un estancament de la demanda fruit de l'empitjorament de les condicions laborals. Altres mesures no gens encertades, com l'increment de l'IVA cultural o la profusió de discursos populistes carregant contra un suposat estat idíl·lic i capricios del sector cultural emparat per l'Estat, no estan ajudant gens a millorar la situació. A diferència d'altres entorns, com l'anglosaxó, on el mecenatge forma part de la cultura del país i és el que ha garantit la viabilitat del sector de les arts en viu, al nostre país no existeix aquest tipus de cultura –i ni tan sols un marc legal clar que ho permeti–, motiu pel qual és absurd creure que amb una mesura legislativa a favor del mecenatge hi haurà un canvi radical i immediat.

La malaltia dels costos empitjora amb un clima malaltís com l'actual, i les solucions –també proposades fa anys– són el que podem veure cada dia: la programació de produccions menys costoses, preferiblement amb els drets d'execució lliures (és a dir, tot aquell repertori l'autor del qual hagi mort fa més de 80 anys, bo i condemnant, doncs, la creació actual a l'extinció), menys assajos, menys solistes internacionals de renom, menys gires, etc. Mesures, doncs, que afecten sens dubte la qualitat del servei ofert.

Aquest condicionant ha afectat de tal manera la possibilitat de la representació de les creacions artístiques actuals que el seu format pren forma a partir d'aquestes constriccions. El fet que la música contemporània sigui cosa d'*ensembles* o solistes respon a això. O que les produccions de dansa contemporània amb més de quatre ballarins siguin quelcom extraordinari. Si bé l'arquitectura i el disseny han sabut trobar en l'economia de materials i acabats una manera de fer indissociable dels requisits de producció sostenible d'avui, no pot passar el mateix amb la recreació en viu d'un reperto-

ri musical concebut amb unes premisses que no tenen res a veure amb la societat d'avui. De la mateixa manera que la construcció d'edificis actuals té poc a veure amb la construcció d'una església barroca, els músics que interpretaren per primera vegada el repertori que ara omple les sales de concerts ni tenien Seguretat Social, ni gaudien de pensions garantides per l'Estat ni disposaven de l'estatus laboral que, tot i ser millorable, és el vigent avui dia. I ara no parlem del lligam indissoluble amb l'actualitat de la qual aleshores eren partícips: sense música enllaunada, només a través de la seva feina es podia actualitzar qualsevol esdeveniment musical. El canvi, doncs, de funció –passant ara a un rol museïtzador i dinamitzador sociocultural– i l'encaix amb totes les complexitats de l'entorn són elements indissociables d'aquest estat permanent de crisi. ♦

La crisi en què vivim avui dia comporta, d'una banda, la reducció dràstica del sistema de subsidització i, al mateix temps, un estancament de la demanda fruit de l'empitjorament de les condicions laborals. Altres mesures no gens encertades, com l'increment de l'IVA cultural [...], no estan ajudant gens a millorar la situació.

COS de partitures

JORDI SABATÉS

EN LLUITA AMB L'ENTROPIA



David Ruano

per Joaquim Noguero

El pianista Jordi Sabatés viu en un magma creador. Interessat per la mecànica quàntica (és físic de formació), per la literatura de Poe, Lorca, Kafka, Cortázar i Borges, pel cinema mut que imagina de seguida convertit en sons o per l'art expressionista, que li tenyeix, rere l'exemple de Grosz, el traç que ha donat al llarg dels anys al dibuix de les seves pròpies caricatures, fins i tot de caràcter irreverent, no és estrany que en el nostre país el compositor i intèrpret barceloní hagi estat el primer decidit a barrejar el piano clàssic i el jazzístic, tot trencant motllos en discos com *Vampyria* (1975), ell assegut al piano acústic de costat amb Tete Montoliu al piano elèctric, per a una trobada fèrtil celebrada en un any frontissa. El disc fou considerat ja aleshores per la crítica especialitzada espanyola com el millor de la història del jazz català des del 1920: un vinil de diàleg intimista entre dos pianos, evocador, inquietant a estones, ple de misteri, tan tensament atmosfèric com, de cop i per sorpresa, dipositari de la calidesa, la frescor i la novetat nerviüda que calia esperar d'aquell jove amb aspecte de guerriller bigotut.

No ens ha de sorprendre gota. En el millor dels sentits i per la força raonada dels sentits, Sabatés vampiritza tot el que li agrada. La seva obra xucla la sang dels creadors adoptats, la llarga nòmina dels que considera els seus precursors (en terminologia de Borges, un dels autors que admira) i, en les moltes tecles que toca, sempre els

ha assegurat una llarga vida renovada, tan palpitant i viva com la primera. Els creadors cultes amb personalitat pròpia no atrapen la vida; com que hi creuen, la creen. No fossilitzen la natura, sinó que són doctors Frankenstein refinats per una col·lecció de paraules, sons i imatges a cavall d'un moviment perpetu. Creen vida monstruosament real dels pedaços enterrats de la tradició heretada. La biblioteca de la cultura hi juga el paper de cementiri viu, de fàbrica de peces convertides en un ecosistema, en un nou organisme equilibrat i fet a mida. Per això potser espanta, aquesta gent. No s'entén, si no, la fama larvada, quasi subterrània, que Sabatés porta al nostre país. Homenatjat arreu, present en escenaris tan diversos com el Museu del Cine de Moscou, dins el Festival Obert del Llibre que té lloc a la capital russa, l'Institut Cervantes d'Estocolm o el de Nova York i la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, el pianista s'ha fet una personalitat tan espantosa de la música en viu per a grans clàssics del cinema mut (*Nosferatu* de Murnau i petites *delicatessen* de Dalí-Buñuel-Lorca, de Buster Keaton, de Méliès o de Segundo de Chomón, el nostre propi pioner) de la mateixa manera que abans s'havia fet un nom i una personalitat pròpia com a compositor de jazz o fins i tot com a peça clau en els arranjaments, la composició i el piano de música laietana, un corrent de fusió nascut al voltant del Zeleste a la primera dels anys setanta (del jazz-rock a la salsa o la rumba). Jordi Sabatés toca en el *Dioptria* de Pau Riba, el trobem en el primer disc d'Ovidi Montllor, apareix en el primer disc de Maria del Mar Bonet, i protagonitza

duels antològics amb Toti Soler i amb Santi Arisa. El pianista barceloní viu una vida multiplicada per les devocions que expressa al piano, artífex brillant de discos com *Ortodoxia* (1970); *Morgue o Berenice* (1972); *El fantasma de Canterville* (1975); *Ocells de més enllà* (1975); *Tot l'enyor de demà* (1976); *Portraits-Solituds* (1979), que dedica a Mompou; *Breviari d'amor* (1982), al voltant dels trobadors provençals; *No estés cohibido...* *Baudelaire* (1982), en diàleg amb el maldit francès o *The Ragtime Dance* (1983), rere les passes del compositor i pianista negre nord-americà Scott Joplin, així com també es perd *A través del mirall* (1986) de Carroll o bé, delicadament savi i místic, es perd més fonament encara per les paraules de San Juan de la Cruz en *Una noche oscura* (1984). Com havia dit Pau Riba en aquelles primeres cançons, tot plegat... era com un somni d'una nit d'estiu. Aleshores? Doncs, la veritat és que no n'ha volgut despertar, d'aquesta possibilitat foixiana de veure-hi clar, beneït sigui. O beneït! Perquè és ell qui ens recorda amb paraules de G. K. Chesterton que *"boig és aquell que ho ha perdut tot menys la raó"*. Raó n'hi ha molta, en l'obra de Jordi Sabatés. Però també, i sobretot, la passió que el salva. Continguda. A vegades, tensa i tot. Però, més sovint, expressivament càlida i lluminosa.

Fidel en l'actitud militant i compromès amb els orígens de guerrilla cultural, ple de tot l'enyor de demà de qui juvenil recolza encara en l'esperança d'un món millor gràcies a l'acció civilitzadora de les arts (visca la crisi!), a Barcelona Sabatés actua entusi-

asta per a aquells feliços pocs que tenen la sort de caçar-lo en les sessions de pianista de pel·lícules mudes que darrerament ha protagonitzat als Cinemes Girona de l'Eixample barceloní: el mes de juny de 2013 posava notes doctorals en clau de *ragtime* a les peripècies de *Sherlock Jr* (1924) de Buster Keaton, i els novembre i desembre passats ens ha regalat de nou l'inquietant *Nosferatu* (1922) de Murnau, que havia musicat per primer cop el 1990. Aquest doble programa exemplifica bé el mateix pols dialèctic que el representa: l'humor (millor i sobretot, la ironia!) com a vacuna potent de les ombres més fosques de l'ànima humana. Els marcats contrastos expressionistes, el blanc i el negre, l'alfa i l'omega de la vida. Per això titula el disc que va dedicar als poemes de Màrius Torres *Enllà passa l'amor, enllà, però no tant!* Cal més, molt més, però millor no encaparrar-s'hi tant, si volem treballar i sortir-nos-en.

La clau quàntica de l'entropia

Amb els seus sabers científics, el pianista va inspirar el contingut d'alguns passatges clau de la novel·la *Puerto Ángel* del seu amic Marcos Ordóñez, company de llargues converses. Llegim cap al final del capítol V: "La medida de la entropía permite, entre otras cosas, delimitar la capacidad real de un canal. Pero para que un mensaje pueda protegerse del ruido -fluctuaciones en el envío, interferencias, errores- necesita rodearse de más ruido: códigos, claves de esos códigos, informaciones adicionales. Metainformación. Información sobre información... La información para Shannon crece entrópicamente. Como un desorden en un cuerpo..." Queda explicat el seu fer prolix. Miralls aplicats calidoscòpicament sobre els seus múltiples interessos. El reflex cultural de cada obra aplicat sobre els reflexos d'altri. El piano com a càmera de cineasta, bisturí de metge, lupa de detectiu o microscopi científic.

Quins són, però, els seus precursors? És a dir, els referents que un s'inventa (adopta) com a avantpassats, com a afinitats electives, per dir-ho ara com Goethe. "Musicals? Doncs, idealment, Mozart per l'actitud i la pulcritud, Bach per la tècnica, Stravinsky per la rítmica i Debussy i Ravel per la dissonància." Sabatés ho resumeix així, amb quatre paraules i una seguretat absoluta. S'havia estrenat amb un concert de Mozart als sis anys. La seva formació és clàssica. Com en tants altres aspectes, l'acadè-



mia li il·lumina la vida. I totes les llibertats posteriors del jazz (aquí escull Roll Morton, Bessie Smith, Art Tatum i "sobretot Duke Ellington") neixen de la seguretat que li atorga la fermesa d'aquelles bases, obsedit a polir l'instrument de l'ofici, artesà pacient, constant, meticulós. "No hi ha cap art que sigui superior a una altra, cadascuna porta al límit els seus recursos, però la música és tan abstracta, un codi tan pur, que els pre-rafaelites deien que és l'única art en què forma i fons coincideixen del tot. En el meu concert preferit, el concert de clarinet de Mozart, que trobo que és el millor concert que s'ha escrit mai (va influir en el de piano de Ravel, que també m'entusiasma), hi ha

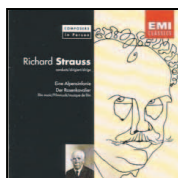
aquelles sextes que fan: Do, Ri, Dooo, Ri, Dooo, aquestes caigudes tan meravelloses; doncs aquesta forma de l'interval de sexta, precisament, n'és alhora el contingut, allò que t'està dient. No parla de res més, et diu el que diu just per com ho diu." Així mateix cuida ell les formes. Així hi concentra el pensament, tots els seus interessos. I així es multiplica, quan segueix com un actor de doblatge el que passa a la pantalla i musica pel·lícules o s'implica en projectes multidisciplinaris com *Tren de somnis* de Joan Font de Comediants i el mateix Jordi Sabatés o *Keatoniana* amb els ballarins de claqué de la Camut Band. Probablement, no hi ha res en la dansa més adequat que el *tap* per lligar l'amanida del seu *ragtime*. Però cal també tenir en compte que, quan posa música als fotogrames d'un llargmetratge mut, no fa si no concebre'l com a coreografia de plans, una sintaxi dansada de la morfologia i el vocabulari visuals.

¿Fins a quin punt el pianista no ha influït també en el curs seguit per la dramàtica catalana sostractiva nascuda de la Sala Beckett? Cal tenir en compte que, com havia fet amb Marcos Ordóñez, és ell qui parla llargament de la mecànica quàntica a José Sanchis Sinisterra. Paraules com "el punt de vista de l'observador canvia la cosa que mira, de manera que res no és fix, sinó una successió d'estats amb una probabilitat associada", totes aquestes capes de possibilitats simultànies expliquen molt bé obres com les que el dramaturg escrivia aquells anys (*Perdida en los Apalaches*, per exemple, del 1990). I no és cap cas aïllat: l'any 1998 rep l'encàrrec del director Joan Ollé de participar en l'obra *Apocalipsi* de Lluïsa Cunillé, principal hereva i molt prolífica del fundador de la Beckett barcelonina, i un dels seus deures consisteix a explicar-los detalladament aquesta mateixa matèria, als actors i a l'autora.

Els ulls són fèrtils, diu el títol d'un dels llibres del poeta Paul Eluard (*Les yeux fertiles*). La mirada lleix, interpreta, l'ombra de la realitat. I les notes de Sabatés ho són en un doble sentit: partitura i apunts, notes a peu de pàgina i de pantalla sobre els seus entusiasmes intel·lectuals. Les lectures del pianista, allò que entén del món i dels miralls artístics amb què el reflectim, es transmeten tot seguit en música. Negre sobre blanc (també les tecles del piano), escriu amb sons. L'alta cultura degota en tranquil·les converses de bar, popular el sentir, com en el jazz, la música laietana, el cinema o l'emoció d'un poema. Tot és tot. Refugiat en la humilitat de fusta del piano, Jordi Sabatés navega canviant i multiplicat per la mar quàntica del temps. ♦

Una simfonia alpina

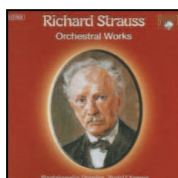
per Javier Pérez Senz



Hi ha obres que romanen lligades a l'orquestra que les va estrenar amb uns llaços tan profunds que desafien el pas del temps: és el cas de l'últim poema simfònic de Richard Strauss, *Eine Alpensinfonie*, op. 64 (Una simfonia alpina) i la històrica Staatskapelle Dresden. Des de la seva triomfal estrena, el 28 d'octubre de 1915, sota la batuta del mateix Strauss, la sonoritat inconfusible de la mítica formació alemanya, amb una transparència sonora i un virtuosisme tècnic vinculat a una tradició gloriosa, resulta idònia per donar resposta a aquesta exhibició antològica de recursos i ciència orquestral que porta la signatura del genial compositor bavarès, el qual no va ocultar l'orgull que l'omplia en concloure la partitura: "*Ara ja puc dir que veritablement he après a orquestrar.*" Ni més ni menys que 137 instrumentistes, la plantilla més quantiosa desplegada per Strauss. Existeix una orquestració reduïda, sense orgue, realitzada pel mateix Strauss el 1934: en qualsevol de les versions explora el virtuosisme orquestral des del més delicat matís *pianissimo* al més grandios i lluminós *fortissimo* de tota la plantilla.



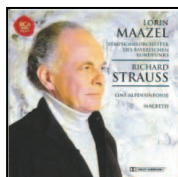
Podrem gaudir de l'*Alpina* per partida doble aquesta temporada: com a autèntic *tour de force* de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) en la seva temporada d'abonament, sota la direcció de Kazuschi Ono (Auditori de Barcelona, 24, 25 i 26 de gener) i amb la poderosa Orquestra Filharmònica de Munic i aquest refinat straussià que és Lorin Maazel (Palau de la Música Catalana, 19 de febrer), sens dubte una de les cites de luxe de la temporada de Palau 100.



No sempre es disposa d'enregistraments d'una obra a càrrec del seu propi creador, però en el cas de l'*Alpina*, la històrica versió dirigida per Strauss el 1941 al capdavant d'una altra històrica formació alemanya, la Bayerische Staatskapelle, publicada per Emi, permet conèixer de primera mà el valor de les seves indicacions. La qualitat tècnica del registre no és gaire bona, però l'interès musical en compensa les limitacions. Strauss sabia dirigir molt bé les seves obres, i la versió sorprèn per l'equilibri i la flexibilitat, amb un sentit de l'arquitectura sonora que combina la sonoritat més poderosa amb els matisos més exquisits.



Per assaborir les virtuts tècniques i la bellesa sonora de l'Staatskapelle Dresden, les dues opcions més recomanables porten la signatura de dues guardianes de la tradició straussiana, la dirigida el 1958 per Karl Böhm (Deutsche Grammophon), amic íntim i intèrpret de referència de les seves òperes i poemes simfònics, i la dirigida el 1971 per Rudolf Kempe (Emi), sempre model d'equilibri i capaç d'autèntiques filigranes amb l'Staatskapelle Dresden, de la qual va ser titular. Curiosament, Kempe i Böhm semblen gaudir molt més amb els episodis lírics i cam-



pestres que no pas amb la descripció sonora poderosa de l'ascens a les muntanyes o la tempesta violenta.

Deixem el so Dresden però continuem en el paisatge simfònic alemany. L'Orquestra Filharmònica de Berlín és una màquina de precisió absoluta i sota la fèrria direcció de Herbert von Karajan va deixar testimonis discogràfics memorables: ens quedem amb el seu últim enregistrament, en el segell groc, datat el 1980, perquè, en una obra tan complexa, la passió pels avenços tecnològics que sentia Karajan va trobar la més perfecta resposta dels enginyers de so de la Deutsche Grammophon amb el sistema 4D. Impressiona el clima de misteri de l'inici (*Nacht*), o la brillantor del majestuós ascens (*Der Anstieg*). Karajan llueix amb orgull la transparència i precisió de l'orquestra en la descripció dels paisatges i desplega una orgia sonora en la tempesta (*Gewitter und Sturm*) per iniciar un descens i un epíleg (*Ausklang*) absolutament màgics. Probablement, continua sent la primera opció per apropar-se a aquesta partitura monumental, seguida molt de prop d'una altra realització sonora que deixa sense respiració per la musicalitat i el sentit de l'espectacle, però sense efectismes gratuïts. Parlem de la versió dirigida l'any 2000 per Christian Thielemann (Deutsche Grammophon) al capdavant d'una formació que atresora en la seva història una relació artística i afectiva apassionada amb Richard Strauss, l'Orquestra Filharmònica de Viena: la gravació va tenir lloc al Musikverein de Viena, on els tècnics de la multinacional alemanya van obrar un miracle tècnic en gravar amb un relleu i transparència sonora únics –l'edició en superàudio CD i amb el sistema Surround és una festa per als amants de l'alta fidelitat– la sorprenent lectura de Thielemann, farcida de moments de delicada bellesa i poder orquestral: ja des de l'inici, amb els trombons en el seu registre greu, captats amb màxima fidelitat, Thielemann assaïa cada efecte, color i matís de la màgica orquestració.

Una altra formació alemanya de qualitat extraordinària, l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Baviera, va elevar el nivell quant a qualitat tècnica amb l'enregistrament del 1998, amb el sistema Dolby Surround, sota la refinada i elegant direcció de Lorin Maazel (RCA), capaç del control més perfecte de totes les seccions, en un exercici de precisió, equilibri i sentit musical.

Deixem per al final dues orquestres que, per qualitat i perfecció tècnica, es poden mesurar amb les de Berlín, Viena i Dresden sense complexos: la Royal Concertgebouw d'Amsterdam sona de meravella i en el seu llarg historial trobem dos registres que valen el seu pes en or: en la lectura del 1985 de Bernard Haitink (Philips) es gaudeix més dels episodis serens i el sentit de l'equilibri; en la més moderna de Mariss Jansons (RCO), gravada en directe el 2007, el refinament està acompanyat d'un més gran sentit dels contrastos i més rotunditat sonora.

DISCOS

ÒPERA



Piotr Beczala | Heart's delight. The songs of Richard Tauber

Royal Philharmonic Orchestra. Dir.: Lukasz Borowicz.
Deutsche Grammophon. 2013

El tenor polonès Piotr Beczala és una de les veus més notables i més aclamats de la nova generació de membres de la seva corda que han fet definitivament el relleu de l'anterior –per entendre'ns, la dels tres tenors, més Aragall, més Kraus...–, tot superant un moment d'incertesa davant la manca d'expectatives d'aquest relleu.

Aquesta nova generació, de la qual també formen part Jonas Kauffman, Rolando Villazón, Juan Diego Flórez i en menor mesura Roberto Alagna, té entre alguns trets comuns –el principal, la seva inqüestionable categoria artística–, la capacitat per concentrar estimació, viure intensament la seva època més oberta a l'exhibicionisme extra ortodòxia i puritanisme musical, i cultivar la imatge, així com cuidar les relacions públiques.

Aquest CD constitueix una mostra exacta del que s'acaba d'exposar. Amb un disseny de portada ben explícit, aquest notable cantant ret homenatge a Richard Tauber, que ultra haver estat un considerable tenor mozartí, va conrear amb no menys notable èxit el gènere lleuger, l'òpereta, i també el cinema, i que fins i tot va compondre de manera satisfactòria per a aquest context.

Beczala el recorda des d'aquesta dedicació mengívola. Per això el CD ofereix un recorregut a través de setze temes que van projectar *urbi et orbi* el tenor austríac amb temes de compositors com Franz Lehár –el més present–, Emmerich Kálmán, Robert Stolz, així com el mateix Tauber, el qual, en un detall sorprenent i imaginatiu, també apareix en un passatge de la seva composició *Du bist die Welt für mich*. I posats a col·laborar, també s'hi fa present testimonialment Anna Netrebko en *Lippen Schweigen* de Lehár.

Un bany d'espectacle musical imperial austro-hongarès esquitxat amb napolitanes; o sigui, música d'una gran volada melòdica, de convencional bon gust i exquisidesa i matèria noble per a lluitament poc compromès, amb pinyols finals tan sumptuosos com còmodes. El títol no enganya: *Delícies del cor*. No cal afegir-hi més. **Jaume Comellas**



Giuseppe Verdi | Simon Boccanegra

Thomas Hampson, Joseph Calleja, Kristine Opolais, Carlo Colombara, Luca Pisaroni, Igor Bakan. Wiener Sängerkademe. Wiener Symphoniker. Dir.: Massimo Zanetti. Decca. (2CD). 2013

Després de la trilogia integrada per *Rigoletto*, *Il trovatore* i *La Traviata*, *Simon Boccanegra* suposa un punt d'inflexió musical que s'allunya de la merescuda popularitat de què han gaudit aquelles obres mestres.

Però la tenebrositat que l'envolta, els moments tan brillants, com el concertant final del primer acte

o la meravellosa ària "Il lacerato spirito", malgrat les confusions a què es presta la trama, són aspectes prou atractius per gaudir d'una música que porta un inequívoc segell verdí.

Enregistrada en directe el mes d'abril de 2013 a la Konzerthaus de Viena, a nivell interpretatiu la versió té una qualitat excepcional. Una veu experimentada com la de Hampson encarna la figura de Simon Boccanegra, membre del partit d'arrels populars que lluita pel poder a la República de Gènova i que més tard es convertirà en Doge de la ciutat. L'ofici de Hampson resulta inqüestionable i l'instint dramàtic i la contundència de la seva veu el converteixen en un personatge ideal per a aquest rol. Cal recordar el gran èxit que ja va obtenir a la mateixa Viena l'any 2002 interpretant-lo. I com a gran veu verdiana, la de Carlo Colombara en el rol de Jacopo Fiesco, un baix –ben arrelat a Barcelona i sobradament conegut del nostre públic– que una vegada més aporta amb el seu color bellíssim aquella obscuritat i alhora ductilitat tan necessària per afrontar les complexitats que requereixen els rols de baix verdians. Bellíssima la veu de Kristine Opolais, segura en l'agut però per sobre de tot destacada pel refinament, per la claredat i lluminositat d'una veu que es projecta amb suma naturalitat.

Després dels seus enregistraments en *Capuleti e i Montecchi*, *Maria Stuarda*, *La Traviata* o en el mateix rol en l'enregistrament en DVD de *Simon Boccanegra* amb Plácido Domingo, cal corroborar que el rol del cavaller genovès Gabriele Adorno ha trobat un intèrpret fascinant en la veu del tenor d'origen maltès Joseph Calleja. La seva veu enlluerna, és fresca, natural i té una personalitat excepcional. Calleja desprèn lirisme, elegància en el cant i una claredat que en moments bellíssims, com en el duo amb Kristine Opolais del primer acte, dona mostres de la seva immensa vàlua. Luca Pisaroni (Paolo Albani) i Igor Bakan (Pietro) assoleixen en cadascuna de les seves intervencions un nivell interpretatiu destacat. Cal dir que el paper de l'Orquestra Simfònica de Viena sota la batuta de Massimo Zanetti resulta determinant per a la versió. La claredat, l'equilibri i el refinament, així com l'espectacularitat que requereix algun dels moments de l'acció són transmesos per una orquestra d'una qualitat que resulta del tot coneguda pels melòmans. Una versió que apareix en aquest any del bicentenari verdí i que com la mítica d'Abbado del 1977 (amb Cappuccilli, Ghiaurov, Van Dam, Carreras i Freni) posseeix una qualitat interpretativa excepcional.

Lluís Trullén



Frank Martin | Le Conte de Cendrillon

Clémence Tilquin, David Hernández, Varduhi Khatatrian, Alexandra Hewson, Orchestre de la Haute École de Musique de Ginebra, Gábor Takács-Nagy. Claves. 2013

Si bé és cert que ens estem acostumant a qualificar qualsevol obra negligida pel pas del temps d'autèntica troballa, aquesta versió musical del conte de la Ventafocs sembla que hauria de mereixer un lloc més destacat en el catàleg del compositor suís Frank Martin.

Escrit el 1941 i interpretat una única vegada l'any següent, *Le conte de Cendrillon* va ser recuperat el 2010 pel director hongarès Gábor Takács-Nagy, amb gran èxit de públic i crítica. Ara, diverses entitats ginebrines

—com Martin— s'han tornat a posar sota les seves ordres per fer-ne aquest primer enregistrament mundial, que el segell Claves ha tingut l'encert d'editar.

Entre el repartiment, format per joves cantants professionals i una orquestra d'estudiants, hi trobem el tenor català David Hernández, que precisament va completar la seva formació a la ciutat de Ginebra i que demostra aquí la capacitat d'adaptar-se a tot tipus de repertori, no només a la música antiga que més ha cultivat darrerament, sinó també a la del segle XX.

Potser hi té a veure que l'obra de Martin és totalment tonal, però en cap cas arcaïtzant, ja que mescla tot tipus d'estils: la dansa, el jazz i un toc d'humor que també trobem en altres partitures de l'autor. Quatre solistes donen veu, en una mescla de cant líric i text parlat, als personatges de la història, que també són representats pels solos de determinats instruments, com l'oboè, la flauta i els saxos.

Lectura graciosa i expressiva d'un ballet en tres actes que s'acosta a la seriositat de l'òpera. **Albert Torrens**

CLÀSSICA



Mozart i Fauré | Requiem

Ana Puche, Elisenda Arquimbau, David Alegret, Pau Bordas, Serena Sáenz, Esteve Gascón. Cor Jove de l'Orfeó Català. Orquestra de Cambra Terrassa 48. Dir.: Esteve Nabona. **Columna Música. 2013**

Un dels objectius primordials de l'Orfeó Català és formar en el particular univers coral els nens i joves que entren a l'Escola Coral i anar-ne guiant i supervisant el creixement, tant musical com personal. Nens i joves que han de ser els futurs divulgadors i promotors de la cultura musical catalana, i concretament la coral, ja sigui formant part del cor "gran", és a dir, l'Orfeó Català, ja sigui dedicant-se professionalment a l'apassionant món de la música. Que aquesta feina no només s'està fent bé, sinó que dóna uns fruits molt fàcilment equiparables als de formacions semiprofessionals com les que ocupen les grans programacions del país, ho demostra la qualitat d'aquest enregistrament en directe des del Palau de la Música Catalana, amb dos *Requiem*s de gran tradició i dificultat, els de Mozart i Fauré.

Certament, en el so del Cor Jove de l'Orfeó Català es pot entreveure encara alguna veu emblanquida, però el gruix perfectament empastat, tant de les veus femenines —grans contralts!— com de les masculines —quins tenors més valents!— permet gaudir de moments excelsos en el *Requiem* de Mozart, com el magnífic "Hostias" i el no menys emotiu "Lacrimosa", contingut i perfectament afinat (en les sopranos) i amb una intensitat continguda que és obra de la sensible i constant feina preparatòria d'Esteve Nabona.

En l'enregistrament, realitzat en viu d'un concert, es copsa també el treball notable dels solistes —Ana Puche, David Alegret, Elisenda Arquimbau i Pau Bordas—, ben conjuntats en els números concertants, i una molt aplicada Orquestra de Cambra Terrassa 48.

El *Requiem* de Fauré requereix una contenció molt exigent vocalment, però l'"Introit et Kyrie" del Cor Jove és capaç de posar els pèls de punta en la progressió agògica de la frase inicial. Molt fermes les veus masculines, les veus femenines tenen aquí més protagonisme

i, si bé en "In paradisum" és on posa més en evidència el caràcter de formació del cor, prestacions com les de la soprano solista al "Pie Jesu" —Serena Sáenz, membre del Cor— deixen clar que el talent del Cor és inqüestionable i el futur del món coral, més que saludable. **Mercedes Conde Pons.**



Leticia Moreno | Spanish Landscapes

Leticia Moreno, violí. Ana María Vera, piano. Obres de Turina, Falla, Granados, Ernesto Halffter, Falla-Kreisler, Toldrà, Albéniz-Kreisler, Sarasate, García Lorca. **Deutsche Grammophon. 2013**

Leticia Moreno ja és una realitat del panorama violínic internacional. Amb una elegàcia natural per la interpretació, amb una tècnica depuradíssima i amb un magnetisme musical exposat de manera brillant sobre l'escenari, aconsegueix que el públic no perdi detall d'un discurs musical ple d'intensitat i coherència en grans obres concertants. Però Moreno, acompanyada en aquesta ocasió per la pianista Ana María Vera, també pot oferir-nos una altra vessant musical, aquella que requereix la immediatesa del discurs, aquella que precisa captar una sensació musical en un breu instant i fugaçment donar pas a una obra d'un discurs musical diferent. És el cas d'aquests paisatges musicals, de la música inclosa en aquest enregistrament que conté obres de Turina, Falla, Halffter, Granados, Albéniz... i que suposa un veritable retrat del panorama musical espanyol dels segles XIX i XX. Són onze obres breus, moltes celebradíssimes, que Moreno dibuixa amb elegàcia i gran quantitat de colors, sempre excel·lentment acompanyada per Ana María Vera. Els cèlebres aires gitanos de Sarasate, la "Dansa espanyola" de *La vida breve* —amb una deliciosa adaptació de Kreisler—, l'*Andalusa* de Granados o el deliciós *Sonati de la rosada* del mestre Toldrà, són part d'aquest recull d'obres més representatives del repertori cambrístic espanyol. Menció a part mereix la seva versió de la *Suite popular española* de Manuel de Falla (l'arranjament de les fantàstiques *Siete canciones populares españolas*) en què Leticia Moreno captiva per l'emotivitat expressiva, per la claredat de dicció, per la rítmica colorista i per la dolçor musical. Per descomptat, la força musical i el caràcter sempre descriptiu que assoleix en la interpretació de la fantasia per a violí i piano *El poema de una sanluqueña* de Turina ens mostra que aquest aprofundiment en l'obra musical, aquest magnetisme musical que Moreno és capaç d'assolir en les obres de gran format, també l'aconsegueix quan es tracta de retratar amb breus pinzellades un determinat i concret escenari musical. **L. T.**



Javier Perianes | Les sons et les parfums

Obres de Chopin i Debussy. **Harmonia Mundi. 2013**

La sinestèsia, l'art de trobar aliances o correspondències secretes entre sentits diversos esdevé programàtica en *Les sons et les parfums*, l'últim enregistrament del pianista Javier Perianes, dedicat a la parella que des de la

DISCOS

distància formen Frédéric Chopin (1810-1849) i Claude Debussy (1862-1918). Una proposta que resulta tan clara com captivadora. La música de l'impressionisme, sovint entesa com a cerca de les sonoritats pures, captades *naturalment*, és a dir, sense la mediació de les formes tradicionals (per descomptat, es tracta d'una altra manera de compondre, no menys artificiosa), s'alterna amb l'aventura cromàtica d'un Chopin. En efecte, l'ordre de les peces, si ens atenem a la llista de la contraportada (en què se separen les composicions de l'un i l'altre), ofereix sorpreses, ja que en realitat es troben entrelaçades. A una de Chopin sempre segueix una altra de Debussy. Òbviament, no es pretén fer-los participants d'un mateix llenguatge, tot i l'admiració del segon envers el primer, sinó generar en l'oient una situació interessant de contrast i comunió, des de l'expectativa de continuïtat que suggereix la interpretació de Javier Perianes, un dels pianistes més eloqüents i sensibles als aspectes no-sentits de les composicions per a piano. El silenci entre notes es pot mesurar, evidentment, però no tots els intèrprets exploten l'aspecte intangible, *inefable*, que d'altra banda li és intrínsec. La poesia sonora sembla elevar-se des de la internalització del temps del silenci. La *Música callada* de Mompou, que tan bé coneix Perianes, n'és segurament el millor exemple. Aquesta gravació s'inicia amb una *berceuse* de Chopin i la delicada rèplica del *Clair de lune* de Debussy, però presenta passatges fins i tot més extàtics, com el nocturn que hi inclou o el preludi que dóna nom al disc –*Les sons et les parfums tourment dans l'air du soir*. L'exquisit *packaging* d'Harmonia Mundi s'acompanya d'un DVD filmat al Palau de la Música en què els artífexs de la producció precisen amb arguments i exemples sonors la connivència en les aspiracions transcendents de Chopin i Debussy, *Deux chercheurs d'absolu*. **Jacobo Zabalo.**



Prokófiev. Concert per a piano núm. 3 | Bartók. Concert per a piano núm. 2

Lang Lang, piano. Berliner Philharmoniker. Dir.: Simon Rattle. Sony Classical. 2013.

No és estrany que, unint com uneix dues estrelles de la música i del màrqueting, aquest enregistrament s'anuncii com l'esdeveniment discogràfic de l'any. Simon Rattle al capdavant de la Filharmònica de Berlín i el pianista Lang Lang, abordant un repertori exigentíssim: el *Concert per a piano i orquestra núm. 3* de Prokófiev i el *núm. 2* de Bartók.

L'aparell propagandístic ens l'ha dibuixat com una versió electrizant mai no vista, potser en un rampell de triomfalisme i ignorant que a un parell de clics, a Spotify ens apareix la versió del *Concert* de Prokófiev que va enregistrar Martha Argerich amb Abbado dirigint, precisament, la Filharmònica de Berlín.

Amb tot, seria injust jutjar aquest bon CD només en funció del màrqueting. El més positiu és la unió de la destresa i el lluïment tècnic de Lang Lang amb l'emoció que Rattle i la Filharmònica de Berlín saben imprimir a cada nota. Vist des d'aquest punt de vista, ja el primer temps del *Concert* de Prokófiev posa de manifest aquesta dicotomia: el delicadíssim duet de clarinets inicial, que va creixent fins que el piano irromp amb tota la seva potència ja anuncia el que vindrà: un

Lang Lang en ple lluïment amb el suport incondicional i incansable de l'orquestra. El mateix s'aplica per al complicadíssim i impressionant concert de Bartók.

El CD ve acompanyat d'un DVD on trobem imatges de l'enregistrament, realitzades amb la qualitat habitual dels productes de la Filharmònica de Berlín. Això ens permet observar, per exemple, que el pianista toca de memòria i no aparta la mirada gairebé ni un instant de Simon Rattle.

Un documental ens explica, a més, com es va fer l'enregistrament. A banda dels previsible elogis mutus entre els protagonistes, resulta especialment interessant veure el treball de postproducció, amb Lang Lang i Rattle, partitura en mà, comentant amb el tècnic de so cada detall de la microfonia.

En definitiva, una versió, si no imprescindible sí francament interessant per a aquells que siguin capaços d'inhibir-se –una feina àrdua– de les estratègies de màrqueting. **Pep Gorgori**



Yundi | Beethoven

Yundi, piano. Deutsche Grammophon. 2013

El pianista xinès Yundi acaba de presentar un nou enregistrament discogràfic dedicat monogràficament a tres de les sonates per a piano de Beethoven que gaudeixen de més celebritat: *Clar de lluna*, *Patètica* i *Appassionata*. Yundi Li s'ha convertit, juntament amb Lang Lang, en el veritable fenomen del pianisme xinès. Si Lang Lang representa el pianista mediàtic per antonomàsia, capaç d'omplir auditoris immensos, sortir en programes televisius i meravellar per una tècnica desbordant, Yundi Li esdevé –com recordava el comentarista musical Reinhard Schulz– “l'heroïna nacional del seu país”.

Els primers passos, els va fer amb un acordió i de petit, mentre els nens jugaven a futbol, ell estava tocant una vegada i una altra la música de Chopin. Amb una intensa formació, l'any 2000 aconsegueix una veritable proesa: amb només 18 anys convertir-se en el primer oriental i en el pianista més jove fins en aquell moment a assolir el Concurs Chopin de Varsòvia, un premi que s'atorga cada cinc anys i que només està en mans d'un grup de selectes escollits. Però, on cal buscar el secret del pianisme de Yundi?, què el diferencia dels altres grans pianistes del moment? Un dels seus secrets musicals cal buscar-lo en l'ús del pedal, i en el cas de la interpretació d'aquestes obres de Beethoven resulta un fet primordial de cara a l'extraordinària versió que hi ha assolit. Si volguéssim fer una comparació amb alguna de les llegendes beethovenianes, sens dubte Yundi ens portaria a la memòria el pianisme de Wilhelm Kempff, el rei del *legato*, el pianista elegant, de tacte subtil i nitid. Escoltar Yundi com afronta els sublims primer moviment del *Clar de lluna* i central de la *Patètica* denota, a més, aquella maduresa que les grans llegendes del piano de Beethoven han assumit en la seva maduresa. Yundi no abusa de pedal ni en el vigorós primer moviment de la *Patètica* ni, per descomptat, en el tercer de la *Sonata Clar de lluna* (trencaria l'efecte del picat de les notes del baix respecte de les pujades arpeggiades de la mà dreta). Però la temptació d'omplir de pedal l'*Appassionata*, trairia aquella nitidesa, aquella elegància musical que traspuja en les seves interpretacions. La tècnica al servei de la musicalitat i de passada trencar d'una vegada per totes amb aquella absurditat de considerar tots els pianistes orientals dotats de tècnica

prodigiosa però mancats d'expressivitat. Es tracta d'un Beethoven romàntic, bellíssim, poètic i que sobta per la seva naturalitat i fluïdesa musical. **LI. T.**

JAZZ



Giulia Valle Group | Live

Martí Serra, saxos tenor i soprano; Gorka Benítez, saxo tenor i flauta; Marco Mezquida, piano i teclat; Giulia Valle, contrabaix; David Xirgu, bateria. **Fresh Sound New Talent. 2012**

La gravació i publicació d'un disc en directe sempre és una tasca arriscada i que requereix una gran confiança. Els desavantatges hi són tots: es perd la precisió que aporten les tècniques d'enregistrament en estudi i el repte és captar l'energia del moment, allò que fa únic el directe. Disposar d'un grup de músics de nivell i que formin una banda consolidada ajuda a mitigar aquestes dificultats. Aquest és el feliç cas del *Live* del Giulia Valle Group, un disc d'energia desbordant en el qual el conjunt mostra una gran cohesió sobre l'escenari.

La intensitat és la tendència natural de la banda, allà cap a on Valle la vol portar en les seves composicions i amb la pulsio del seu contrabaix, el qual combina en les tasques de base rítmica, solista (precios i èpic en "Un sueño") i nexa entre aquests dos mons. La bateria de Xirgu, riquíssima en matisos, aporta tot el foc que Valle requereix, alhora que vesteix les veus superiors de múltiples colors amb una enorme riquesa en l'acompanyament.

Mezquida al piano està, com sempre, imponent: còmode ocupant els espais entre base i solistes, tenyint el seu so ara d'influències romàntiques, ara de pianisme rus, col·locant amb gràcia contracants aquí i allà, aplicant solos amb gust quan toca i insuflant energia rítmica a la banda. Els vents coronen el so del conjunt: sempre en bloc, sense massa espai per a la individualitat i amb una capacitat expressiva enorme. Tot aquest conjunt s'enfila a l'onada de la intensitat, però no s'hi deixa arrossegar, sinó que la pren i hi dona forma a través de jocs mètrics que la reforcen i donen una gran profunditat i interès al *groove* de la banda (els tres nivells de l'inici de "Laberinto", el trencaclosques de "Break a Loop"). Mentre esperem noves dates per tornar a veure el Giulia Valle Group, ens podem sadollar amb el seu *Live*. **Miquel Gené**



Joan Vidal Sextet | Illusionary Rhythms

Joan Vidal, bateria i composició; Gabriel Amargant, saxo tenor i clarinet; Martí Serra, saxo tenor i soprano; Marco Mezquida, piano; Adrià Plana, guitarra; Miguel Serna, contrabaix i baix elèctric. **JazzGranollers Records. 2012**

"Illusionary 4" es basa en els motius melòdics de l'*Estudi per a piano núm. 4* de György Ligeti. Vidal en parteix i utilitza les possibilitats tímbriques del sextet com a eina per desenvolupar-los: guitarra sola; guitarra, piano i vent; piano i vents; aquests i el baix. Un procediment senzill

que a les mans dels músics esdevé un univers sencer.

"Illusionary 5" està inspirada en *White on white*, el quinze dels estudis per a piano també de Ligeti: una melodia infinita sobre un mar d'acords, o potser el mar és la melodia i l'infinit són els acords. Una guitarra sola a l'inici, explorant i alhora obrint un espai ampli, i el piano que se li afegeix, reproduint l'estudi original dins l'espai generat per la guitarra, és la base de la proposta de Vidal.

"Illusionary 6" parteix del tema melòdic del *Mikrokosmos* núm. 148 de Béla Bartók. Aquí Vidal dona espai al sextet perquè dibuixi diferents paisatges: el *groove* quasi *latin* inicial; el moment de balada entre piano, guitarra i saxo tenor; l'espai per al solo delicat i ple de color de la guitarra sobre una base que l'embolcalla a la perfecció; moment per al *free*, i un *funky* rabiüt per acabar.

Tres exemples dels set *Illusionary Rhythms* que el Joan Vidal Sextet ens regala. El motiu melòdic com a recurs per pintar amb multitud de tonalitats un espai musical ampli, limitat únicament per les possibilitats sonores i creatives dels membres del sextet, ja de per si inesgotables. Un homenatge a György Ligeti en cadascun dels temes, ja sigui directament o per mitjà de tercers, com Ockeghem, Nancarrow o Bartók. Una delícia. **M. G.**



Nelson Project | Mode Joe. Vol. 2

Albert Cirera, saxo tenor; Pablo Arias, saxo alt; Roc Albero, trompeta; Noé Escolà, saxo baríton; Enric Peinado, guitarra; Federico Mazzanti i Txema Riera, piano; Manuel Krapovickas, contrabaix; Pep Mula, bateria. **Quadrant Records, 2012.**

Mode Joe s'inicia amb un moviment eteri de la guitarra, un puntejat amb distorsió i *delay*, al qual s'afegeixen bateria i baix oferint un patró de base simple i repetitiu. Després ve el piano, fent-se espai amb petits motius melòdics, i finalment la secció de vents, quatre instruments que es doblen, es contesten i fan de base a partir de línies melòdiques àmplies. Tots junts desemboquen en un *groove* compacte, amb els vents funcionant com un bloc que sap mantenir la individualitat i la secció rítmica aportant el caminar amb un swing rabiüt. Després d'això vénen els solos. A quartet, amb una base molt enèrgica de baix, bateria i piano o guitarra, els quals combinen el paper d'oferir respostes als solistes, saxo tenor i trompeta. La tornada al tema i textura inicials es fa amb tota l'energia abocada en els solos, amb una banda rítmicament més activa i texturalment més àmplia. El final es dilueix en l'inici, ara amb un *groove* de baix i bateria més mogut, i es fon en allò eteri que la guitarra ens proposava en començar.

Això és un resum de com sona *Mode Joe. Vol. 2* dels Nelson Project, una proposta amb més de sis anys d'història que beu, com en el primer disc *Vol. 1*, *Full Nelson*, d'arranjaments dels temes d'Oliver Nelson i d'un tema original d'Enric Peinado. Sonoritats clàssiques portades per camins i colors que ho són menys, encastades en estructures formals fàcils de seguir i amb un bon treball de les veus que proposen els arranjaments de Joan Monné, Sergi Sirvent o Julián Sánchez, entre d'altres. Una base rítmica discreta però potent, amb diferents registres d'intensitat i caràcter, que condueix el conjunt i a estones l'obliga, unida a una secció de vent molt compacta que ens remet a les sonoritats de big band. **M. G.**

MÚSIQUES DEL MÓN



Oana Cătălina Chițu | Divine

Asphalt Tango / Karonte. 2013

Maria Tănase (1913-1963) és una de les veus històriques de la música popular romanesa. Estimada com pocs personatges del país, maltractada com molts altres artistes pel règim dictatorial, la seva desaparició forçada de la vida pública no va significar l'oblit del poble, com van demostrar els milers de persones que van acompanyar el seu funeral ara fa cinquanta anys. El temps passa i ens situa, gairebé a tots, allà on ens pertoca. Ceaucescu ja sabem com va acabar.

En canvi, a Maria Tănase li plouen els homenatges aquest 2013, en què se'n celebra el centenari del naixement. Un dels més reeixits és el que ens presenta la jove Oana Cătălina Chițu, que recupera en aquest *Divine* una dotzena de les peces que Tănase va fer populars, molt populars. Amb els nous i encertats arranjaments plantejats per Romenca, el sòlid grup de músics que acompanya Chițu, el repertori inclou *doinas* (l'estil més característic de la música tradicional romanesa), *cantece de mahala* (les malencòniques cançons dels suburbis) i tangos romanesos (un dia us proposarem una sorprenent volta al món a ritme de música portenya).

Lluny de treballar una imitació de les gravacions de la llegendària diva, *Divine* n'invoca l'esperit per reviuir una herència que ens trasllada a Bucarest amb "Trenule masină mică", que es fa dolça balada jazzística amb "Mi-am pus busuioi în păr" o que evoca la força del tango en l'època d'entreguerres amb "Dacă nu te cunosteam". A banda de la veu dolça i clara de la nostra protagonista, pareu atenció en el treball del violí, l'acordió i el cïmbal, que agafen tot el protagonisme en "Tănănică", un ferotge tema instrumental que pertany a la comunitat gitana. Amb tots aquests ingredients, més el sorprenent *tour de force* final entre veu i acordió que suposen els nou minuts de "Cine iubește și lasă", les balades i els romanços de *Divine* es converteixen, escolta rere escolta, en una companyia reconfortant i suggeridora per aquest hivern que ja tenim al damunt.

Jordi Urpí



Maria Bethânia | Noite LuziDia

Biscoito Fino / Discmedi. 2013

La indústria discogràfica té, a voltes, detalls curiosos. I aquest *Noite LuziDia* és un d'aquests casos. D'entrada, no ens hauria de sorprendre trobar un disc doble que recull el concert que va servir per celebrar els trenta-cinc anys de carrera de la cantora brasilera Maria Bethânia (Santo Amaro da Purificação, 1946).

Però resulta que l'actuació va tenir lloc el 2001 (fa dotze anys!) i que els dos discos es poden comprar de manera separada. Els temps han canviat, sens dubte, toca renovar els conceptes editorials. En qualsevol cas, *Noite LuziDia* es mostra com un disc lleuger, espontani i agradable, com si es tractés d'una festa al menjador de casa amb els amics, abans que d'un concert històric en una de les sales de més renom de Rio de Janeiro (el ja desaparegut Canecão). De fet, la veu greu de la bahiana

comparteix protagonisme, des del primer minut i en pràcticament tots els temes, amb uns convidats de luxe que no són sinó algunes de les cares més importants de la música popular brasilera dels darrers cinquanta anys: el seu germà Caetano Veloso, Dori Caymmi, Edu Lobo, Chico César, Gilberto Gil, Vanessa da Mata, Adriana Calcanhotto, Milton Nascimento o Nana Caymmi, entre d'altres.

Com és habitual en projectes d'aquesta mena, les col·laboracions aconsegueixen diferents nivells d'emoció: mentre que les participacions de Branco Mello, Arnaldo Antunes o Ana Carolina queden una mica fredes, la romàntica "Nem o sol, nem a lua, nem eu" amb Lenine, la sensual "Primavera" amb Carlos Lyra i Mariana de Moraes o la delicada "Sem fantasia" amb Chico Buarque són moments francament brillants. Pel camí queda una bona repassada d'un repertori d'àmplies dimensions (Maria Bethânia ha publicat més de quaranta discos), un grup de músics que sembla que no hi són, però que creen una atmosfera única, i la sensació que la música popular brasilera viu en una dimensió que aquí no podem ni somiar. **J. U.**



Kayhan Kalhor / Erdal Erzincan | Kula Kulluk Yakışır Mı

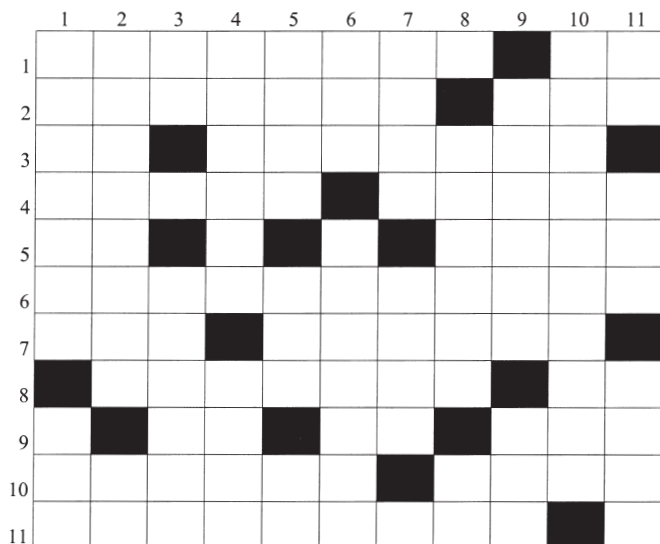
Ecm Records / Distrijazz. 2013

Un disc que entre les seves onze peces inclou cinc que s'anomenen, senzillament, "Improvisation" no pot ser un disc qualsevol. Si a més, el comparteixen dos dels creadors més rellevants en l'àmbit de les mal anomenades "músiques orientals" (al cap i a la fi, tots som alhora l'orient i l'occident d'algú altre), cal cordar-se el cinturó i agafar-se fort a la cadira. Ja fa més de deu anys que l'iranià Kayhan Kalhor (kamantche, el violí de quatre cordes de la música clàssica persa) i el turc Erdal Erzincan (baglama, també anomenat saz, un llaüt de mànec llarg i set cordes) col·laboren de manera constant en tota mena de projectes. Perquè si en aquest enregistrament deixen clar el seu domini dels principis de les tradicions respectives (la improvisació, el tempo, la concisió; és a dir, el virtuosisme al servei de l'espiritualitat), en molts d'altres han fet avinent la seva capacitat per reconèixer aquest pòsit cultural, traslladar-lo als nostres dies i compartir-lo amb persones d'arreu del món. Intens i fascinant, *Kula Kulluk Yakışır Mı* (títol d'una cançó popular composta pel músic turc Muhlis Akarsu) recull el concert que la parella va oferir a la ciutat turca de Bursa el febrer de 2011.

Amb la seva saviesa i la seva complicitat, Kalhor i Erzincan van tenir prou per construir un moment únic, un continu musical farcit de melodies i improvisacions en què els dos amics es busquen i es repton, s'intercanvien els papers i s'entrellacen des d'un estil que poden definir com a instintiu. A partir d'una execució magistral i d'enorme profunditat, la sessió passa per tots els registres possibles: de la delicada "Deli Derviş" a l'agressiva "Daldalan Ban", de la rítmica "The wind" a l'atmosfèrica "Gol Nishan". Durant una hora, l'art en majúscules que brolla de *Kula Kulluk Yakışır Mı* ens sacseja i ens qüestiona, ens ofereix una porta que, com canta Roger Mas a *El dolor de la belleza*, quan l'obres ets un, però qui torna ja no ets tu. Misteriós i revelador, sens dubte. **J. U.**

MÚSICA ENCREUADA

per Eduard V. Patsi



Horizontals

1. *Jazzman* català, pianista. A mig to de Fa.
2. Instrument de vent, de teclat o de botons. Hi ha flautes que es toquen amb això.
3. Nota avocàlica. Ai, mare, com estimaren.
4. La Mutter, violinista, ho és. Sonoritat agradable en el parlar, contrària a la cacofonia, que s'esmuny per l'11 vertical.
5. Mi bemoll. Txaikovski, Tartini o Toldrà. Exerceixi el seu poder el cap de corda sobre els *tutti*.
6. Intèrpret de l'instrument de vent més emblemàtic del jazz.
7. Afina sense consonants. Alimenta naturalment el nadó.
8. Instrument de percussió. Els límits d'en Newman (autor de la música de l'última de James Bond).
9. Compàs de quatre per quatre. Els primers compassos d'Euterpe, musa de la música. Enrico Caruso, tenor. A la sardana *Festiva* li han caigut els compassos de l'inici i del final.
10. Posi sostinguts o bemolls. Autor de la sardana del 9 horitzontal, mestre indiscutible de mestres flabiolaies.
11. Les nota el tenor a la gola quan fa el Do de pit i el trompetista al llavi quan fa notes greus (i s'esmuny amunt pel 9 vertical). Timba-la vista des de l'orgue.

Verticals

1. Ciutat natal de Manel Camp, també *jazzman* català, pianista, com el de l'1 horitzontal. Part superior de la flauta travessera, on hi ha l'embocadura.
2. Supercontrabaix construït per Jean Baptiste Vuillaume a mitjan del XIX. Crit taurí escapçat.
3. El que va dir Pau Casals quan li van proposar ser president de la

Generalitat. Serpentó. Fillets de l'ovella, petitons i bufons.

4. Andròmina en què es converteixen molts instruments quan ningú no els fa servir. Ciutat on hi ha la Filharmònica que dirigeix Myung-Whun Chung i on ell mateix va néixer (fent la vertical).
5. Podria ser una oda, però no: és el que fa la protagonista despitada de l'òpera. Un fado sense 500. Els límits de Respighi.
6. Els tres romans que encapçalen la Lliga Internacional Musical. L'ABC de la música.
7. Quatre vocals: Mi, Do, La, Re. Còpia idèntica (cap per amunt). Res de res.
8. Pont de violí cap amunt. Pensen, com les vaques. Llopis, Llull o Llavarria.
9. Desastrós, horrible, dolent (aplicat a algun director d'orquestra). Secció Especial Lírica.
10. Escrit a la partitura en italià: però no tant (tres paraules enganxades).
11. Limiten l'Ives (Charles). Fa un niu a la teulada del Palau de la Música. El nom d'en Rota, compositor de música de cinema.

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

www.sidokus.com

Venim del nord, venim del sud (Lluís Llach)

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

Solucions a la pàgina 71

ALBERT GUINOVART

CONCERTS PER A PIANO DE RAKHMÀNINOV
PER VLADIMIR ASHKENAZY

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



Mar i cel, Flor de Nit, Gaudí, La ciutat que parla, els *Valsos poètics*, l'òpera *Alba eterna*, les bandes sonores per a sèries televisives com *Nissaga de poder*, *El cor de la ciutat* o *Laberint d'ombres*, entre moltes d'altres. Al darrere d'aquestes obres hi ha un dels músics més polifacètics, reconeguts i prolífics: el pianista i compositor català Albert Guinovart.

Superada la dificultat de subratllar els seus CD preferits, recorre als seus discos de sempre per recomanar aquells que l'han marcat. Els *Nocturns* de Chopin pel gran Arthur Rubinstein (RCA): una inspiració per a generacions de pianistes; els concerts de Serguei Rakhmàninov en la versió d'Ashkenazy amb André Previn i la London Symphony Orchestra per al segell Decca. Enregistrats als anys setanta, encara es mantenen com a referència discogràfica, sense rival; fins i tot respecte de la posterior de l'any 1988 que el mateix Ashkenazy va enregistrar amb Bernard Haitink.

Poulenc és sens dubte un dels compositors més estimats per Guinovart. La música del català té ecos del parisenc: respira quelcom francès, aristocràtic, amb melodies infinites de gran inspiració i també amb una dosi àcida. Per tot plegat no és estrany que una de les seves preferències sigui la integral que EMI va enregistrar de les melodies de Poulenc amb el seu company Pierre Bernac i altres cantants, com Elly Ameling, Nicolai Gedda, Gerard Souzay, José van Dam... Una autèntica joia!

Encara proposa una darrera recomanació: una mirada envers el moviment historicista i la revolució que ha representat en el món de la interpretació actual les *Simfonies* de Beethoven en la versió de Sir John Eliot Gardiner.

Gust, sensibilitat i afabilitat reunits en un Músic (amb majúscula).

Coordinat per Víctor García de Gomar

ONCA
al Palau
2013—2014



PALAU
DE LA
MÚSICA
ORFEO
CATALÀ



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

Mannheim i l'inici del simfonisme a Catalunya

Dijous, 13.02.14 — 20.00 h



**Orquestra Nacional Clàssica
d'Andorra (ONCA)**
Gerard Claret, concertino dir.
Jordi Reguant, clave

Obres de J. Stamitz, C. Baguer,
J. Stamitz, C. Baguer

Preu: 13 euros

Compositors catalans (1914-2014)

Dijous, 20.03.14 — 20.00 h



**ONCA i Cor Jove de l'Orfeo
Català**
Cristian Ifrim, viola
Josep Buform, piano
Gerard Claret, concertino dir.
Esteve Nabona, director

Obres de Ll. Benejam, S. Brotons,
R. Humet, A. Guinovart

Preu: 13 euros

Jazz & cordes (Porter, Serrat, Gershwin...)

Dijous, 10.04.14 — 20.00 h



ONCA
Gerard Claret, concertino
Dick Them Trio
Laura Simó, veu
Josep Maria Sauret, director

Obres de C. Porter, C. Lauper,
J. M. Serrat, Sting, G. Gershwin
i Jobim, entre d'altres

Preu: 13 euros



De la A a la Z de un pianista. Un libro para amantes del piano

Alfred Brendel. Acantilado. Quaderns Crema.
Barcelona, 2013. 152 pàg.

Erudit i aficionat als aforismes, el pianista Alfred Brendel ha escrit un petit llibre, ràpid de llegir i lent d'assimilar, que és un regal per als aficionats al piano. En forma de glossari, conté reflexions molt personals sobre alguns dels conceptes que aquest artista octogenari considera claus a l'hora de seure davant el teclat.

Dels "accents" a "La Zarzuela", Brendel desgrana una manera d'entendre el piano, la música i la interpretació amb què ha aconseguit ser considerat un dels màxims exponents de la interpretació en les darreres sis dècades i escaig. Al text trobem des de consells per als joves pianistes fins a reflexions sobre l'estil i opinions sobre compositors i intèrprets. Als nous valors, els aconsella "que vagin a classes de composició i, almenys durant algun temps, que componguin", amb l'objectiu d'entendre millor com es construeix una obra. De Chopin, en destaca la capacitat de desenvolupar un estil interpretatiu molt personal i el fet que "exigeix al pianista l'esforç de tot el seu ésser".

Pel que fa a l'estil, afirma: "Bo i reconeixent el sentiment com a punt de partida i meta de la música, no hem d'oblidar que el control, el filtre de l'enteniment, és el que fa possible l'obra d'art. El caos s'ha de convertir en ordre." Sobre els seus col·legues, tot just elogis per a l'enregistrament dels *Preludis* de Chopin ofert per Cortot i per a l'ús del pedal que surt de Wilhelm Kempff.

Per a Brendel, l'intèrpret ha de tocar al mateix temps per al compositor i per al públic, i pensant en la música estrictament. Les anècdotes sobre la vida personal dels músics cauen, diu, "en el terreny dels contes de fades".

Afirmacions totes discutibles, segur, però precisament és per això que aquest volum tan prim és capaç de suggerir reflexions tan gruixudes sobre temes que no són indiferents a cap melòman. Una lectura més que recomanada per als admiradors de Brendel, els aficionats al piano i qualsevol persona que vulgui pensar una bona estona sobre la música. **Pep Gorgori**



Memorias y comentarios

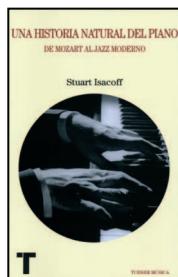
Igor Stravinsky & Robert Craft. Traducció de Carme Font. Acantilado. Barcelona, 2013. 448 pàg.

El director i compositor Robert Craft va acompanyar Igor Stravinsky durant prop d'un quart de segle. Conscient del privilegi de la seva proximitat amb el compositor, va recollir i anotar algunes de les converses que va mantenir amb ell per publicar-les (pertinentment dosificades per treure'n rendibilitat) en edicions diverses. Això ha provocat un enrenou de versions; i el llibre que ara publica Acantilado ve a completar i engrandir les *Conversaciones con Igor Stravinsky* que Alianza Editorial havia publicat fa uns quants anys.

Més enllà d'enrevessaments i solapaments d'edicions que el pròleg de Craft intenta aclarir amb poca claredat, el volum és per si sol un imprescindible que permet fer-se una idea de la dimensió humana, intel·lectual i artística d'Stravinsky. Matisat per la ploma de Craft, el compositor de *La consagració* deixa anar comentaris, anècdotes, pensaments i disquisicions

úniques, que ens revelen detalls de la seva biografia, de la seva personalitat, de les seves obres i de les seves trobades amb personatges cabdals del segle XX, les descripcions dels quals no tenen pèrdua (d'Albéniz i Granados en diu, com qui no vol la cosa, que eren "els lleons dels salons parisencs" i que "se'ls tenia per una mena de Schiller i Goethe espanyols"). I en el cas de Granados encara rebla, no sense malícia, que "portava una ronyonera carregada d'or, que sens dubte devia contribuir que s'enfonsés quan el buc de vapor Sussex en el qual viatjava va naufragar", pàg. 95).

Més enllà d'allò biogràfic i dels comentaris sobre les coneixences de tota una vida, el llibre ens regala un bon munt d'apreciacions ben sagades que permeten descobrir, tant els detalls de moltes de les seves obres com una peculiar visió del món. Entre les moltes que podríem ressenyar, per concloure, n'esmentarem una. La que diu que, ja de petit, malgrat l'admiració que sentia cap al seu germà gran, "no podia confiar en el seu criteri, perquè no tenia oïda musical" (pàg. 32). Si volen llegir més perles com aquestes (Déu n'hi do quin raser!), no es perdin aquest volum. **Josep Barcons Palau**



Una historia natural del piano. De Mozart al Jazz moderno

Stuart Isacoff. Turner Musica. Madrid, 2013. 384 pàg.

L'editorial Turner Música acaba de publicar el llibre *Una historia natural del piano* de Stuart Isacoff amb traducció del poeta i músic argentí establert a Madrid Mariano Peyrou. Un llibre que ens ofereix una particular visió de la història del piano des dels orígens fins al jazz, i en què la clarividència i els coneixements profunds sobre l'instrument que posseeix Stuart Isacoff ens fan reviure moments fascinants de la història, dels músics, de les obres, dels intèrprets i de tot l'entorn vinculat.

Isacoff, pianista i escriptor i fundador de la prestigiosa revista «Piano Today», actualment és col·laborador de «The Wall Street Journal» i ha publicat articles a la secció de cultura al «New York Times» i al *The New Grove Dictionary of American Music*. Un llibre per ser llegit i per ser "escollat", en el qual les figures de Mozart, Horowitz, Debussy, Beethoven, Rubinstein, Liszt... i els grans noms del jazz conviuen dins un relat apassionat. Seguint una línia cronològica, la història està dividida en certs aspectes estètics i distribueix els grans noms del piano en diferents categories, com poden ser "els rítmics", "els melodistes", "els alemanys i les seves relacions íntimes" o "els alquimistes".

El llibre recull aspectes musicològics i característiques musicals que ajuden a comprendre de manera directa l'estil d'un o altre compositor i intèrpret amb un llenguatge viu, en un relat ple de vivacitat del qual costa escapar. Meravellosa, la seva visió sobre els aspectes del piano de Debussy, la sentida devoció que sent per Mozart, Beethoven i Scriabin, el seu gust per explicar la música jazzística i enllaçar-la amb la vessant clàssica i les referències als grans noms del pianisme actual.

És un llibre destinat a persones versades en l'àmbit pianístic, però les seves àmplies referències ens obren un nou horitzó allunyat de convencionalismes. La tasca d'Isacoff i la seva vivacitat del llenguatge combinada amb meravelloses frases de Brendel, Debussy, Landowska, Perahia o Watts el converteixen en un text obligat per als amants de la música per a piano. **Luís Trullén**

SOLUCIONS MÚSICA ENCREUADA

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

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

www.sidokus.com

Venim del nord, venim del sud
(Lluís Llach)

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 Orfeo Català, Tardes al Palau, Cor de Cambra del Palau, Liceu al Palau, ECHO-Rising Stars, Intèrprets Catalans, Guitarra al 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

Cada temporada, amb l'arribada de l'hivern, comencen les transmissions operístiques des del Metropolitan de Nova York els dissabtes a la tarda. Per al mes de gener hi ha anunciades *levgueni Onieguin* de Txaikovski, amb Anna Netrebko, Piotr Beczala i Mariusz Kwiecien, dirigits per Valeri Gergiev, i *L'elisir d'amore* de Donizetti, de nou amb Anna Netrebko al costat de Ramón Vargas, Nicola Alaimo i Erwin Schrott. I el mes de febrer Catalunya Música transmetrà *Madama Butterfly* de Puccini i *El cavaller de la rosa* de Richard Strauss, en l'any del 150è aniversari del naixement del compositor alemany. Sense deixar l'òpera, cal esmentar les transmissions de *La sonnambula* de Bellini, des del Liceu, amb Diana Damrau i Juan Diego Flórez; del tercer acte de *Parsifal* de Wagner, i *La clemenza di Tito* de Mozart, des de Munic; de *Norma* de Bellini, des de Sant Cugat del Vallès, i del concert final del Concurs Francesc Viñas.

Després del parèntesi nadalenc es reprenen les transmissions de la temporada de l'OBC. Cal destacar el primer programa de l'any, dedicat als

musicals, així com la participació dels pianistes Javier Perianes i Josep Colom, i la dels directors Eliahu Inbal i Antoni Ros Marbà.

Continuen també les propostes de Jordi Savall en el cicle El So Original. El 23 de gener des de l'Auditori de Barcelona amb Le Concert des Nations i el 13 de febrer des de les Reials Drassanes de Barcelona amb el conjunt Hespèrion XXI.

De la temporada d'Ibercamera, Catalunya Música programa el 28 de gener el concert que Rafael Frühbeck de Burgos dirigit amb l'Orquestra Simfònica Nacional Danesa i el Cor Ibercamera, amb les *Simfonies núm. 8 i núm. 9* de Beethoven.

I l'últim destacat serà per al Cor Vivaldi, que enguany compleix 25 anys. El concert de celebració el dirigitrà Òscar Boada el 18 de febrer al Palau de la Música, i Catalunya Música s'afegirà a l'aniversari amb la transmissió en directe d'aquesta proposta tan especial.

Diumenge, 12 de gener, a les 11.00 h | Auditori de Barcelona

TEMPORADA 2013-14 DE L'OBC

Fragments dels musicals **West Side Story**, **Kiss me, Kate**, **El fantasma de l'òpera**, **Cabaret**, **Evita** i **Els miserables**, entre d'altres. Deborah Myers, Louisa Lydell, Ian Virgo, John Addison i Adrian der Gregorian, cantants del West-End de Londres. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Robert Purvis. (105m)

Dissabte, 18 de gener, a les 19.00 h | Òpera Metropolitana del Lincoln Center de Nova York

TEMPORADA 2013-14 DEL MET

Piotr Íltx Txaikovski: **levgueni Onieguin**, òpera en tres actes. Anna Netrebko, Piotr Beczala, Mariusz Kwiecien, Oksana Volkova i Aleksei Tano-vitski, entre d'altres. Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: Valeri Gergiev. (225m)

Diumenge, 19 de gener, a les 11.00 h | Auditori de Barcelona

TEMPORADA 2013-14 DE L'OBC

Gustav Mahler: **Simfonia núm. 7**. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Eliahu Inbal. (85m)

Diumenge, 19 de gener, a les 18.00 h | Gran Teatre del Liceu

CONCERT FINAL 51è CONCURS DE CANT FRANCESC VIÑAS

Recital dels guanyadors dels principals premis d'aquesta convocatòria. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Dir.: G. Voronkov. (150m)

Dijous, 23 de gener, a les 21.00 h | Auditori de Barcelona

CICLE EL SO ORIGINAL 2013-14 A L'AUDITORI

Obres de Michael Praetorius, William Brade, André Philidor, Johann Rosenmüller, Jean-Baptiste Lully i Henry Purcell. Le Concert des Nations. Jordi Savall, violes de gamba i direcció. (110m)

Divendres, 24 de gener, a les 19.30 h | Berwaldhallen d'Estocolm

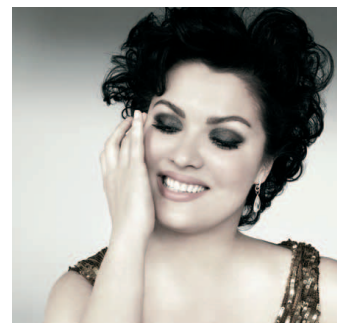
TEMPORADA 2013-14 O. SIMFÒNICA DE LA RÀDIO SUECA

Gustav Mahler: **Lieder eines fahrenden Gesellen** (Cançons d'un caminant errant), **Simfonia núm. 7**. Christian Gerhaher, baríton. Orquestra Simfònica de la Ràdio Sueca. Dir.: Daniel Harding. (140m)

Dissabte, 25 de gener, a les 19.00 h | Òpera Metropolitana del Lincoln Center de Nova York

TEMPORADA 2013-14 DEL MET

Gaetano Donizetti: **L'elisir d'amore**, òpera en dos actes. Ramón Vargas, **Anna Netrebko**, Nicola Alaimo i Erwin Schrott. Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: Maurizio Benini. (170m)



Ruven Afanador

Diumenge, 26 de gener, a les 11.00 h | Auditori de Barcelona

TEMPORADA 2013-14 DE L'OBC

Toru Takemitsu: **November Steps**. Richard Strauss: **Una simfonia alpina**, poema simfònic, op. 64. Kumiko Shuto, *biwa*. Kifu Mitsuhashi, *shakuhachi*. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: K. Ono. (115m)

Dimarts, 28 de gener, a les 20.30 h | Auditori de Barcelona

TEMPORADA 2013-14 IBERCAMERA

Ludwig van Beethoven: **Simfonia núm. 8**, **Simfonia núm. 9**, "Coral". Ekaterina Metlova, soprano. Ana Ibarra, mezzosoprano. Christian Elsner, tenor. Reinhard Hagen, baix. Cor Ibercamera. Orquestra Simfònica Nacional Danesa. Dir.: Rafael Frühbeck de Burgos. (120m)

Dijous, 30 de gener, a les 20.00 h | Gran Teatre del Liceu

TEMPORADA 2013-14 DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Vincenzo Bellini: **La sonnambula**, òpera en 4 actes. Diana Damrau, Juan Diego Flórez, Nicola Ulivieri, Eleonora Buratto, Gemma Coma-Alabert, Àlex Sanmartí i Jordi Casanova. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Daniel Oren. (180m)

Divendres, 31 de gener, a les 20.03 h | Herkulesaal de Munic

TEMPORADA 2013-14 O. SIMFÒNICA RÀDIO DE BAVIERA

Richard Wagner: acte tercer de l'òpera **Parsifal**. Simon O'Neill, tenor. Georg Zeppenfeld, baix. Cor i Orquestra Simfònica de la Ràdio de Baviera. Dir.: Andris Nelsons. (85m)

Dissabte, 1 de febrer, a les 19.00 h | Òpera Metropolitana del Lincoln Center de Nova York

TEMPORADA 2013-14 DEL MET

Giacomo Puccini: **Madama Butterfly**, òpera en tres actes. Amanda Echaz, Elizabeth DeShong, Bryan Hymel i Scott Hendricks, entre d'altres. Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: Ph. Auguin. (205m)

Diumenge, 2 de febrer, a les 11.00 h | Auditori de Barcelona

TEMPORADA 2013-14 DE L'OBC

Robert Gerhard: **Pedrelliana** (en memòria). Camille Saint-Saëns: **Concert per a piano i orquestra núm. 5 en Fa major, "l'Egipci", op. 103**. Robert Schumann: **Simfonia núm. 2, en Do major, op. 61**. Javier Perianes, piano. O. Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: T. Dausgaard. (90m)

Divendres, 7 de febrer, a les 20.05 h | Antiga Òpera de Frankfurt

TEMPORADA 2013-14 O. SIMFÒNICA RÀDIO DE FRANKFURT

Franz Joseph Haydn: **Simfonia núm. 59 en La major, "El foc", Hob. I:59**. Serguei Prokófiev: **Concert per a violí i orquestra núm. 1, en Re major, op. 19**. Friedrich Cerha: **Tagebuch für Orchester** (Diari per a orquestra), estrena. Serguei Rakhmàninov: **Danses simfòniques per a orquestra, op. 45**. Arabella Steinbacher, violí. Orquestra Simfònica de la Ràdio de Frankfurt. Dir.: Andrés Orozco-Estrada. (110m)

Diumenge, 9 de febrer, a les 11.00 h | Auditori de Barcelona

TEMPORADA 2013-14 DE L'OBC

Serguei Rakhmàninov: **Concert per a piano i orquestra núm. 3, en Re menor, op. 30; Danses simfòniques per a orquestra, op. 45**. Hyo-Sun Lim, piano. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Pablo González. (90m)

Dilluns, 10 de febrer, a les 19.00 h | Teatre Nacional de Munic

TEMPORADA 2013-14 DE L'ÒPERA ESTATAL DE BAVIERA

Wolfgang Amadeus Mozart: **La clemenza di Tito**, KV 621, òpera en dos actes. Toby Spence, Kristine Opolais, Tara Erraught, Angela Brower, Hanna-Elisabeth Müller i Tareq Nazmi. Orquestra i Cor de l'Òpera Estatal de Baviera. Dir.: Kirill Petrenko. (180m)

Dijous, 13 de febrer, a les 21.00 h | Reials Drassanes de Barcelona

CICLE 2013-14 EL SO ORIGINAL A L'AUDITORI

"L'esperit d'Armènia". Aram Movsisyan, cant. Georgi Minassyan i Haïg Sarikouyoumdjian, duduk. Gaguik Mouradian, kamantche. Hesperion XXI. Jordi Savall, viola d'arc, rabec i direcció. (110m)

Divendres, 14 de febrer, a les 20.03 h | Herkulesaal de Munic

TEMPORADA 2013-14 O. SIMFÒNICA RÀDIO DE BAVIERA

Johannes Brahms: **Obertura tràgica en Re menor, op. 81; Simfonia núm. 3 en Fa major, op. 90; Variacions sobre un tema de Haydn en Si b, op. 56a; Obertura per a un festival acadèmic en Do menor, op. 80**. Orquestra Simfònica de la Ràdio de Baviera. Dir.: Herbert Blomstedt. (110m)

Diumenge, 16 de febrer, a les 11.00 h | Auditori de Barcelona

TEMPORADA 2013-14 DE L'OBC

Joaquim Homs: **Biofonia**, per a orquestra. Maurice Ravel: **Concert per a piano i orquestra en Re major "per a la mà esquerra"**. Felix Mendelssohn: **Simfonia núm. 3, en La menor, "Escocesa", op. 56**. Josep Colom, piano. O. Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: A. Ros Marbà. (90m)

Dimarts, 18 de febrer, a les 20.30 h | Palau de la Música Catalana

CICLE CORAL DE L'ORFEO CATALÀ, 2013-14

Concert del 25è Aniversari del Cor Vivaldi. Albert Guinovart: **Te Deum** a doble cor, piano i orgue (estrena). Alberto García Demestres: **Stabat Mater** per a dues sopranos, mezzosoprano, contralt i cor infantil, piano i orgue. Arnau Farré, orgue. Josep Buforn, piano. Cor Vivaldi-Petits Cantors de Catalunya. Dir.: Oscar Boada. (90m)

Divendres, 21 de febrer, a les 20.03 h | Liederhalle d'Stuttgart

TEMPORADA 2013-14 O. SIMFÒNICA RÀDIO D'STUTTGART

Johannes Brahms: **Un rèquiem alemany, op. 45**. Christina Landshamer, soprano. Florian Boesch, baix. Vocal Ensemble de la Ràdio del Sud-oest d'Alemanya (Stuttgart). Cor de la Ràdio del Nord d'Alemanya (Hamburg). Orquestra Simfònica de la Ràdio d'Stuttgart. Dir.: Roger Norrington. (75m)

Dissabte, 22 de febrer, a les 19.00 h | Òpera Metropolitana del Lincoln Center de Nova York

TEMPORADA 2013-14 DEL MET

Richard Strauss: **El cavaller de la rosa**, òpera en tres actes. Martina Serafin, Alice Coote, Peter Rose, Mojca Erdmann, Hans-Joachim Ketelsen i Eric Cutler, entre d'altres. Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: Edward Gardner. (270m)

Divendres, 28 de febrer, a les 21.00 h | Teatre-Aud. de St. Cugat del Vallès

TEMPORADA 2013-14 AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL

Vincenzo Bellini: **Norma**, òpera en dos actes. Eugènia Montenegro, Laura Vila, Raúl Iriarte, Iván García, Laura Obradors, Jong Bong Oh. Cor d'Amics de l'Òpera de Sabadell. O. Simfònica del Vallès. Dir.: Daniel Gil de Tejada. (180m)

SER MÉS LLEUMENT: TEMPS I MÚSICA

RAMÓN ANDRÉS

La coneguda pregunta de Hanna Arendt – “*on som, quan pensem?*” – caldria eixamplar-la a altres dominis no menys suggerents. Per exemple, ens podríem demanar: en quin temps o en quin lloc del temps som quan escoltem música?, perquè escoltar una composició, i fins i tot un sol so que, per la seva reverberació, evoqui un record, una sensació, ens situa en un àmbit diferent de la realitat. Davant d'això, es podria respondre, seguint la proposta que va fer Alfred Schutz en *Fragments on the Phenomenology of Music*, que el temps que transcorre en una obra musical és el que recorre el flux intern de la nostra consciència, i, per aquesta raó, provoca en nosaltres un desplaçament interior. Música i temps, temps i música: dos termes sempre analitzats, sempre conjecturats.

No és estrany que la filosofia s'hagi preguntat a bastament per aquesta relació tan complexa i, a la vegada, essencial. En certa manera, en escoltar música sentim la temporalitat, per dir-ho d'alguna manera, d'“existir menys” o, dit amb unes altres paraules, de “ser més lleument nosaltres”. Davant l'obsessiu assetjament del món de la tècnica, que impedeix que l'ésser ho sigui en la seva totalitat, la música restableix, sense que ho percebem conscientment, allò que encara conservem de primigeni, d'originari. Així, podríem concebre la paradoxa següent: que la música flueix en un temps que ens retorna a l'origen, a allò més primordial i que, per tant, nega la linealitat amb què ha estat “dissenyada” la nostra existència i, encara més, el relat de la Història. És per això que no resultaria forassenyat proposar que l'art de la combinació de sons constitueix una forma de resistència a la construcció del temps concebut com a part de la *téchne*, que ens empeny i ens obliga a l'angoixosa condició d'éssers “útils” i “productius” en un món únicament pensat com a resultat. Avui, segons que sembla, ja no es tracta d'obtenir el fruit, sinó d'acumular-lo.

Meditar entorn d'aquestes qüestions fa que puguem posar en entredit algunes idees, com ara aquesta del temps que ve donada per una cultura el teló de fons de la qual sembla resumir-se en la mort, sempre magnificada com a absolut. No és l'ésser-per-a-la-mort, sinó la-mort-per-a-l'ésser. I, posats a relativitzar, podríem demanar-nos si la música és temps dins el temps. Quan el físic Ilya Prigogine va

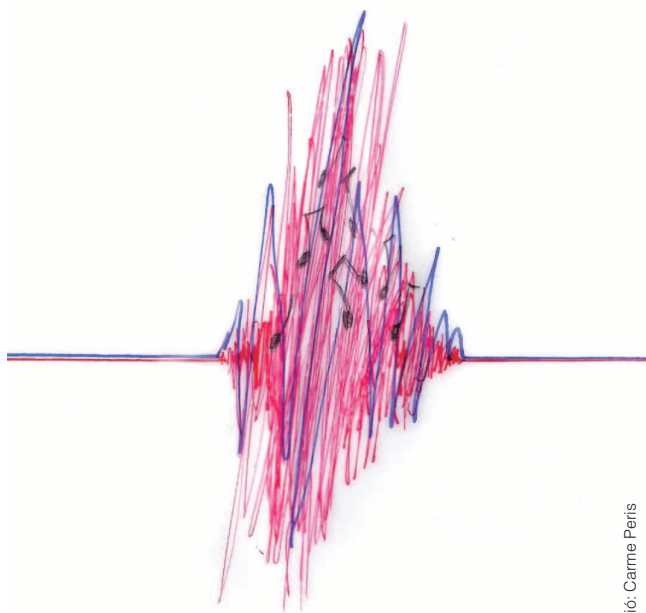
especular sobre les sincronies temporals, va suggerir que reflexionéssim al voltant del que succeïa realment al llarg de cinc minuts de gir de la Terra, i que, paral·lelament, penséssim què succeïa en aquella mateixa fracció en una obra de Beethoven. El moviment terrestre és uniforme, mentre que en la partitura beethoveniana s'han produït acceleracions, disminucions de velocitat, anticipacions, ascensos, descensos, repeticions... Un temps independent del temps “extern”. Això suposa la coexistència d'un temps particular dins l'estructura d'un temps general. La nostra temporalitat en el món.

El que aquí ens importa és que un il·lustre científic com Prigogine acudís a un exemple com aquest per exposar les seves teories sobre el que anomenem temps, ja que, veritablement, la música fa que ens adonem que en nosaltres també conviuen dos conceptes de temps: un d'interior i un altre que transcorre d'acord amb el “defora”.

Potser perquè som un present esfumat que, tanmateix, no arriba a ser passat, la música marca amb exactitud el nostre ara. En una de les lliçons sobre la consciència interna del temps, Edmund Husserl observava que una nota, una vegada polsada i ja substituïda per la següent, continuava, amb tot, en la nostra memòria no com a so, sinó com a representació. Potser perquè el so musical és un trànsit, un pont entre el que som en essència i la

nostra representació real.

No és una simple coincidència que al llarg de les primeres dècades del segle XX, quan la filosofia va començar a caminar *més enllà de la metafísica*, les obres musicals desmentissin el tradicional concepte de temps i, en conseqüència, optessin per una ruptura de les estructures temporals, més radical que no ho van ser les innovacions harmòniques. En relació amb això, es podria suggerir que la incomprensió cap a la nova música ve donada no tant per les seves sonoritats com per haver-nos lliurat a un no-relat, a una dimensió en què no ens podem reconèixer com a principi ni fi, acostumats com estem a la simetria i a viure la nostra existència com a determinisme. La música ofereix una altra dimensió, un altre temps que potser tan sols serveix *per variar de soledat*, com deia el poeta Frost quan passejava pel bosc. ♦



Il·lustració: Carme Peris

La música és el veritable llenguatge universal

Pau Casals (1876-1973). Músic i compositor

Cat música

Intensament clàssics



Qualitat i cultura



Agbar

Constel·lació Palau 100

2013—2014

Iván Martín, piano

12.02.2014 — 20.30 h



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

Núria Rial, soprano
Ensemble La Floridiana
Nicoleta Paraschivescu,
directora

03.03.2014 — 20.30 h



M. Martines: *Il primo amore*
Obres de M. Martines i W. A. Mozart

Preus: de 10 a 30 euros

Grigory Sokolov, piano

06.03.2014 — 20.30 h



Programa per determinar

Preus: de 14 a 60 euros

Benjamin Alard, clavecí

31.03.2014 — 20.30 h Petit Palau

01.04.2014 — 20.30 h Petit Palau



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

Preu: 15 euros

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

22.05.2014 — 20.30 h



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

Preus: 15 i 25 euros

Kristian Bezuidenhout,
fortepiano

27.05.2014 — 20.30 h Petit Palau

28.05.2014 — 20.30 h Petit Palau



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

Preu: 15 euros

Informació i venda d'entrades:

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

Troba'ns a:  



PALAU
DE LA
MÚSICA
ORFEÓ
CATALÀ