NÚMERO 339 | MAIG · JUNY 2014 | 4€

REVISTA MUSICAL CATALANA



ZOLTÁN KOCSIS
Ambaixador musical d'Hongria

DANIELLE DE NIESE
Exotisme barroc

LLUÍS BENEJAM
Cent anys "fent les Amèriques" musicals

RICHARD STRAUSS

150è ANIVERSARI DEL NAIXEMENT

DESTAQUEM: TEMPORADES MUSICALS 2014-15

WWW.REVISTAMUSICAL.CAT

8 402014 003398

Palau 100 Piano

2014—2015
Abona't a una temporada de somni

Daniil Trifonov

DIMARTS, 04.11.14 — 20.30 h



L. van Beethoven: *Sonata núm. 31*
F. Liszt: *Études d'exécution transcendante, S. 139*
i obres de Bach per determinar

Preus: 30 i 40 euros

Javier Perianes

DIMARTS, 02.12.14 — 20.30 h



Obres de Mendelssohn i sonates de Beethoven (*12*, *27* i *31*).

Preus: 15 i 25 euros

Iván Martín

DIJOUS, 29.01.15 — 20.30 h



Obres de Soler, Granados, Liszt i Debussy.

Preus: 15 i 25 euros

András Schiff

DIJOUS, 05.02.15 — 20.30 h



Sonates de Mozart (*17*), Beethoven (*31*), Haydn (*16*) i Schubert (*en La major*)

Preus: 21, 30, 42 i 60 euros

Josep Maria Colom

DIMARTS, 10.02.15 — 20.30 h



Obres de Falla, Mompou, Debussy, Wagner i Liszt.

Preus: 15 i 25 euros

Alexandre Tharaud

DIMARTS, 03.03.15 — 20.30 h



W. A. Mozart: *Suite*; *Praeambulum, KV deest; Gigue*;
Sonata núm. 11, en La major
G. Mahler: "Adagietto"
(de la *Cinquena*)
M. Ravel: *Miroirs*

Preus: 20 i 30 euros

Grigory Sokolov

DIMECRES, 11.03.15 — 20.30 h



Programa per determinar.

Preus: 21, 30, 42 i 60 euros

Elisabeth Leonskaja

DIJOUS, 16.04.15 — 20.30 h



F. Schubert: *Wandererfantasie, op. 15 D. 760*
F. Schubert: *Sonata núm. 21, en Si bemoll major, D. 960*

Preus: 20, 28, 35 i 50 euros

Jan Lisiecki

DIMARTS, 19.05.15 — 20.30 h



Obres de Bach / Busoni, Grieg, Paderewski, Mendelssohn i Chopin.

Preus: 15 i 25 euros

Abona't a Palau 100 Piano

Renovació d'abonaments:
10 d'abril a 5 de maig
Nous abonats:
8 a 28 de maig
Preus:
a partir de 172 euros
Venda d'entrades:
a partir del 10 de juny

Informació i compra

Telèfon: 93 295 72 42 / 902 442 882
A/e: abonaments@palaumusica.cat
www.palaumusica.cat

PALAU DE LA MÚSICA ORFEÓ CATALÀ

Editorial

El valor de la Cultura

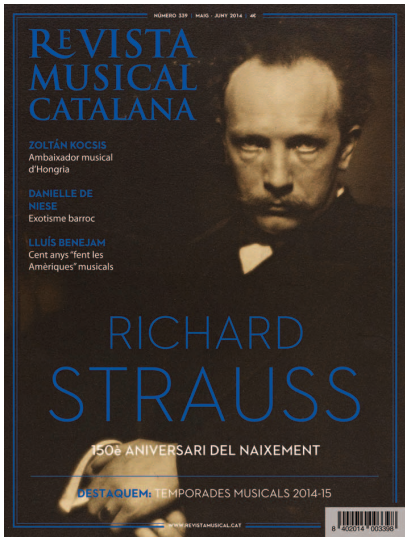
Signe del nostre temps és sentir parlar de cultura –però també de formació i educació– en termes de productivitat. Ho podem observar en els nostres polítics i resulta evident també en el discurs d'alguns directius d'institucions –públiques i privades– culturals i educatives.

La reforma educativa (LOMCE) que el mes de novembre de 2013 va aprovar el Congrés dels Diputats de l'Estat espanyol n'és un bon exemple. En aquella reforma es va aprovar oferir més hores lectives d'assignatures "prioritàries" i reduir-ne o, fins i tot, eliminar-les, en àrees, per contra, "secundàries". Àrees prioritàries van resultar aquelles que haurien de permetre a l'estudiant preparar-se millor per al món d'avui dia, un món competitiu i plenament dominat pel concepte de mercat i per un sistema econòmic generalitzat que deixa ben palès que té tantes esquerdes com camins de futur. Àrees secundàries són, segons l'actual reforma educativa, aquelles en què la competitivitat i la productivitat (en termes econòmics) no figuren com a objectiu prioritari. Àrees com la filosofia, la música i les arts en general queden relegades a un segon pla, passen a ser assignatures optatives i, en molts casos, excloents les unes de les altres, tot limitant així la capacitat d'aprenentatge de l'estudiant i, per tant, la seva capacitat de formació integral.

Al mateix temps que al Congrés s'aprovava una reforma educativa que limita les ensenyances artístiques i de pensament –fet que contribueix a la formació de generacions cada cop menys creatives–, una editorial petita i arriscada, Acantilado-Quaderns Crema, liderada per Jaume Vallcorba –recentment guardonat amb el Premi Nacional de Cultura 2014–, publicava el llibre *La utilitat de l'inútil*. Manifest, de Nuccio Ordine, que defensa la importància i el caràcter imprescindible de les humanitats en la formació integral humana (considerades per l'actual Sistema com inútils), en contra de la falsa utilitat d'allò generalment considerat pel Sistema com útil i necessari, principalment les lleis del mercat. Un llibre que els nostres lectors trobaran ressenyat a la secció Publicacions d'aquest número que tenen a les mans.

No es tracta aquí d'analitzar l'adequació o perversió del Sistema apuntat per Ordine, que permet aprovar reformes com la LOMCE i reduir encara més el valor de la Cultura com a bé immaterial, però per contra extremadament valuós (no pas en termes mercantils). Es tracta més aviat de prendre consciència que qualsevol Sistema que en lloc d'englobar i de sumar, anul·la, és pervers per naturalesa. No serveix el discurs que cultura i mercat no són compatibles, perquè la cultura és inútil, o no té valor, en termes econòmics, i el sistema de mercat no serveix per gestionar la cultura, perquè només concep els objectes d'intercanvi en termes d'utilitat o productivitat. No es pot mesurar amb una balança el pes de la cultura –que ens defineix com a societat, com a humanitat– i el pes del valor econòmic d'aquesta, perquè, en termes absoluts, en realitat, el que dóna sentit a l'existència humana no són les lleis del mercat ni les xifres virtuals que mouen actualment una part important –però no tota– del món, sinó aquesta Cultura que ens volen fer creure que no té valor. El valor de la Cultura no es mesura en diners, sinó en memòria, en presència viva en les societats, en discurs i diàleg entre els homes, en experiències de creixement personal i moments únics que, compartits o no, és el que, al llarg d'una vida, queda impertorbablement en el record i ens converteix en el que som: humans.

REVISTA MUSICAL CATALANA



NÚM. 339
MAIG-JUNY 2014

5a ÈPOCA · ANY XXXI

WWW.REVISTAMUSICAL.CAT

FACEBOOK.COM/ REVISTAMUSICALCAT

TWITTER.COM/ REVISTAMUSCAT

Portada: Richard Strauss
(fotografia: Edward Steichen, 1904 / Wikimedia)

CONSELL EDITORIAL

Pere Artís, Josep M. Busquets, Salvador Cardús, Benet Casablancas, Jaume Comellas, Gabriel Ferrer, Joaquim Garrigosa, Albert Guinovart, Carles Guinovart, Jordi Ibáñez, Lluís Millet i Loras, Ramon Muntaner, Antoni Pallès, Àlex Robles Fitó, Antoni Ros Marbà, Àlex Susanna 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, Marcel Cervelló, Xavier Cester, Xavier Chavarria, Narcís Comadira, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Víctor García de Gomar, Miquel Gené, Victòria Llort Llopart, Josep Lluís i Falcó, Mònica Pagès i Santacana, Eduard V. Patsi, Javier Pérez Senz, Jorge de Persia, Jaume Radigales, Mila Rodríguez Medina, 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 Orfeó Català-Palau de la Música Catalana

IMPRESSIÓ

BBD Print

DISTRIBUCIÓ

S.A. Distribuidora de Ediciones (SADE)

Dipòsit legal: B-34.432/83; ISSN: 1887-2980;
membre de l'APPEC; membre de CEDRO;

© de les reproduccions autoritzades: VEGAP, Barcelona 2014

VERSIÓ DIGITAL

Webpublication
iQuiosc.cat

ASSOCIACIÓ ORFEÓ CATALÀ

Mariona Carulla i Font, presidenta

c/ Palau de la Música, 4-6
08003 Barcelona
Tel.: 93 295 72 00
Palau de la Música Catalana, telèfon d'atenció al client: 902 442 882
(de dilluns a dissabte, de 9.30 a 21 h)
www.palaumusica.cat
www.orfeocatala.cat

Amb el suport de:

Generalitat de Catalunya
Departament de la Presidència

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 Xavier Chavarria, Jaume Comellas i Victòria Llort Llopart



Eva Guillamet

18 ENTREVISTA
ZOLTÁN KOCSIS

20 SÓN NOTÍCIA
Nits de Música Clàssica a Girona. Festival de Música Antiga dels Pirineus. Festival de Música Antiga de Poblet. Festival de Músiques de Torroella de Montgrí

28 COMPÀS LLIURE
SECRETS DE FAMÍLIA

30 A PROPÒSIT DE...
MARC MONCUSÍ
Un director tarragoní que triomfa a l'Amèrica Llatina

DESTAQUEM



De Agostini-Getty Images

32 DOSSIER
150è ANIVERSARI DEL NAIXEMENT DE RICHARD STRAUSS



Antoni Bofill

David Daniels i Danielle de Niese a *Agrippina*, al Liceu

8 ENTREVISTA
DANIELLE DE NIESE
Exotisme barroc

12 ARTICLES
TEMPORADES MUSICALS 2014-15
Palau de la Música Catalana, Gran Teatre del Liceu i OBC

26 ARTICLE
PACO DE LUCÍA
Sis cordes que fan una vida

UT MUSICA

46 L'ÀNIMA DEL SO
ELIAS BONET MUNNÉ

48 RECORDEM...
MANUEL DE FALLA

50 CORRESPONDÈNCIES
EL TOT DEL NO-RES: CAGE, RICHTER I PARRA

52 PANTALLES SONORES
ROBERT GERHARD A LA PANTALLA (I)

53 PAPER D'ASSAIG
WAGNER A VENÈCIA

54 ARTICLE
LLUÍS BENEJAM

56 NODES
MÓN DE MONS

PUBLICACIONS

58 RESSENYES
DISCOS, DVD, LLIBRES

68 MÚSICA ENCREUADA

69 COL·LECCIÓ PRIVADA

72 CATALUNYA MÚSICA

CODA

74 SEQUENZE
QUAN LA MÚSICA CREA L'ESPAI

TRES PUNTS DE VISTA

Ars Subtilior

MÚSICA I DIPLOMÀCIA: EN RECORD DE DELFÍ COLOMÉ

per Xavier Chavarria

A mitjan d'abril va fer sis anys de la mort de Delfí Colomé. Va morir a Seül, dos dies abans de fer-ne seixanta-dos. Aquests dies he tingut ocasió d'escoltar algunes obres d'aquest músic i diplomàtic (o viceversa) i de llegir-ne escrits i pensaments, i tot i no ser cap aniversari rodó, he sentit la necessitat de recordar-lo i reivindicar-lo: em sorprèn l'oblit que pateix un personatge tan ric i polièdric, i una obra musical tan peculiar com la seva.

Segurament la música va ser un element clau en la seva activitat com a diplomàtic, que va desenvolupar admirablement arreu del món: cortesia, caràcter, equilibri, paciència i imaginació són atributs comuns a ambdues activitats. I l'eclecticisme, l'amplitud de mires i el sentit de l'humor de la seva música es corresponen perfectament amb l'ésser capaç de viure en tants països i de parlar tants llenguatges (a part els idiomes) diferents, des de la dansa fins a l'estètica, la batuta, el folklore o la composició. Des de ben jove va estar molt vinculat al món de la dansa i va compaginar els estudis musicals amb la carrera de dret. Amb trenta anys va decidir marxar a Madrid amb la seva esposa per emprendre la carrera diplomàtica, que va obtenir brillantment. En aquests anys també va exercir la docència a la universitat, on impartia estètica i teoria de les arts, i va dictar un gran nombre de conferències sobre dansa moderna i música espanyola contemporània. Escrivia sovint a la premsa espanyola i en revistes especialitzades sobre aquests dos àmbits, i va conrear la crítica de dansa, que exercia amb una elegància i una delicadesa admirables. Ja en plena maduresa va bolcar-se en una tesi doctoral sobre el seu món preferit, la dansa contemporània, amb la qual va obtenir el títol de doctor en filosofia cinc anys abans de morir.

Però els viatges i el contacte amb altres països i cultures l'atreien cada cop més i el món de la diplomàcia li servia en safata l'ocasió per desenvolupar aquest anhel: va iniciar-s'hi com a responsable de relacions amb Andorra, i a partir d'aleshores mig món es va convertir en l'escenari de la seva activitat professional, però també de la creativa: primer Oslo, Reykjavik, París i Sofia; més tard l'Extrem Orient, on Delfí Colomé va residir durant una dècada. Va ser ambaixador d'Espanya a les Filipines, i després va viure a Singapur, des d'on dirigia la Fundació Àsia-Europa. El 2005 es va establir a Seül, també com a ambaixador de l'Estat espanyol, càrrec que ocupava en el moment de la mort. També va treballar a la UNESCO i al Parlament Europeu. Aquestes vivències li van permetre desplegar el seu cosmopolitisme, el seu enginy, el caràcter cordial, inquiet i bonhomiós, que va propiciar situacions i experiències memorables: a Seül va arribar a muntar una coral amb les esposes dels diplomàtics de mig món desplaçats allí; i la visita dels reis d'Espanya a Manila va ser "amenitzada" per Colomé i per la primera dama de les Filipines tocant el piano a quatre mans. I entre viatge i viatge va començar a compondre amb regularitat. Al seu catàleg, hi consten una setantena d'obres per a instruments i formacions diverses, obres fresques, eclèctiques i apassionades. El llenguatge i l'estil de la seva música és realment un reflex de la seva personalitat inquieta i oberta: des d'aires populars fins a música atonal passant pel minimalisme o l'impressionisme, sempre tenyit amb esquitxos de comicitat i diversió. I els títols de les seves peces reflecteixen també aquest esperit efervescent, trencador, fins i tot juganer.

Digressions

GERARD MORTIER I LA CRISI DEL LICEU

per Jaume Comellas

El meu estimat col·lega Xavier Cester, amb motiu del recent traspàs del famós gestor musical Gerard Mortier, va escriure al diari «Ara» aquest paràgraf: *"Mortier tenia una clara consciència de la seva missió: tornar l'òpera a la centralitat del discurs públic –cultural i polític–, foragitant la visió del gènere com a mer entreteniment burgès i reforçant la seva capacitat de qüestionar les veritats més pregones del ser humà..."*

El fet que consideri aquest retrat impecable i me'l faci meu sense reserves, em mena a reflexionar sobre si aquest ideari emmiralla la realitat del món operístic català; per antonomàsia, el Gran Teatre del Liceu; des de la base, és clar, del moment de profunda crisi que viu el nostre Teatre. Parteixo del fet que aquest moment neix d'un pecat original explícit. La classe dirigent del país, sobretot la política, però també la social i en gran part també la intel·lectual –aquesta, contumaçment sàvia, preocupada i crítica amb totes les disciplines de la cultura menys amb la música culta–, no ha tingut la consciència de la necessitat de *"tornar l'òpera a la centralitat del discurs públic"*. Sí que s'ha preocupat –des d'un cert progressisme ranci–, de *"foragitar la visió del gènere com a mer entreteniment burgès"*. En tot cas, en aquest camp no ha anat més enllà d'eixamplar la base burgesa vers la popular, tanmateix amb resultats no contrastables; recordem l'eslògan "El Liceu de tots". I el fet que es consideri que la gran –i per ara sembla que única– solució per al nostre Teatre sigui programar obres de gran repertori se situa més o menys en aquesta mateixa línia.

El mal ve de quan la Propietat abandonà el timó del Teatre, a cavall de l'esgotament del model previ i per manca d'un discurs propi alternatiu viable. Aleshores el timó passà a una classe dirigent nouvinguda com a tal, molt més preocupada –i apta– per l'apropiació interclassista que no per posar l'òpera en la *"centralitat del discurs públic"*.

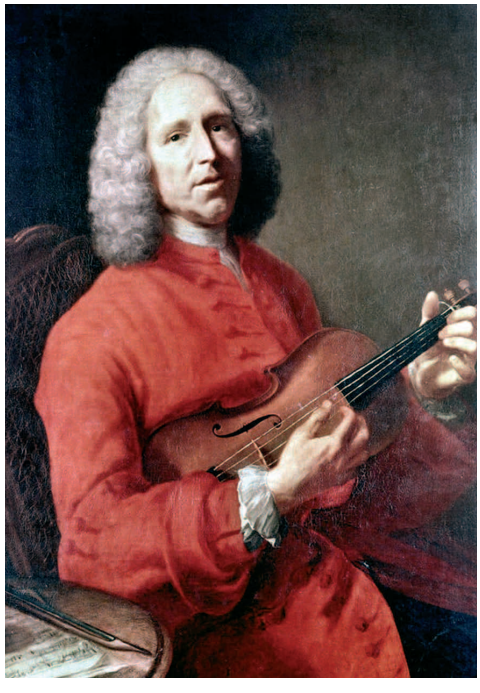
Hi ha hagut, des de l'origen del procés, un evident abandó de responsabilitats per part de totes les classes dirigents, enllà de l'assegurança *alimentària* del dia rere dia, més o menys greixada segons els quadrants dels vents de l'economia, o a redós de l'esclat emotiu de l'incendi i de la posterior recuperació. Però el que no hi ha hagut és, hi insisteixo, una autèntica consciència de com és de transcendent el fet operístic. I a més, i això agreuja en gran manera la situació actual, de manera derivada s'ha menystingut com és d'important, com a imatge d'un tot integrador i com a autoestima, que el nostre Teatre hagi caigut del graó principal del podi dels escenaris operístics de l'Estat i s'hagi precipitat en el provincialisme a escala internacional. Una llarga història d'esforços per mantenir-lo i fer-lo referent prestigiós arreu –naturalment, des dels pressupòsits de cada època–, s'ha bandejat en un mar d'inòpia actuacional irresponsable, per no dir dolosa. S'imposa i urgeix un debat profund i rigorós que és molt probable que arribaria a conclusions més transcendents que la de programar bàsicament títols de gran repertori.

D'ací i d'allà

CELEBRANT RAMEAU

per Victòria Llort Llopart

Aquest 2014 es compleixen 250 anys de la mort a París el 12 de setembre de 1764 de Jean-Philippe Rameau, nascut a Dijon el 25 de setembre de 1683. Figura cabdal del seu temps, encarna el model de músic de la Il·lustració, preocupat per comprendre i transmetre els principis bàsics del seu art des d'una perspectiva teòrica, i també pràctica, tal com el mateix Rameau va declarar: *"No sembla que recorri a la meva ciència per a les meves produccions, on miro d'amagar l'art amb el mateix art."* Els seus contemporanis el descriuen con un home donat a l'especulació i a la ciència, i la seva trajectòria com a primer gran teòric de l'harmonia clàssica havia de quedar marcada per la publicació del *Tractat d'harmonia reduït als seus principis naturals* el 1722.



Concerts, exposicions, col·loquis, conferències i edicions de partitures, discos i llibres ens acosten enguany una mica més a les diverses vessants d'aquest cèlebre compositor il·lustrat, savi, erudit i teòric que volia ser reconegut, especialment, com a pensador i filòsof. Tot i rebre els màxims honors als seus funerals a l'església de Saint Eustache de París, va ser oblidat i apartat dels escenaris poc després de la mort, per ser rescatat un segle més tard i, només a partir de la dècada del 1960, començar a ser interpretat regularment. A Dijon, la seva ciutat natal, els arxius municipals dedicaran aquesta tardor una exposició al redescobriment de Rameau, tot recordant com va ser impulsat per Saint-Saëns, que es va encarregar de l'edició monumental de les seves obres el 1894, i per la representació d'*Hippolyte et Aricie* que Vincent d'Indy va dirigir al Palais Garnier de París el 1908. No se sentia una òpera de Rameau a França des del 1782.

Després d'una joventut itinerant, Rameau s'instal·la definitivament a París el 1723, on és un respectat professor de clavecí, reputació que es guanya gràcies a les seves peces per a l'instrument. Dedica bona part del seu temps i de la seva obra a la reflexió teòrica i no serà fins al 1733, als cinquanta anys, que comença la seva carrera lírica amb *Hippolyte et Aricie*. L'obra provoca fortes reaccions entre el públic, tant d'entusiasme com d'oposició. André Campra en digué: *"En aquesta òpera hi ha prou música com per fer-ne deu; aquest home ens eclipsarà a tots."* Rameau tenia per endavant trenta anys d'intensa creació operística. El 1745 es posa al servei de Lluís XV a Versalles. És nomenat músic oficial de la cort i compositor del rei. Precisament els lligams entre el compositor i la cort seran explorats per l'exposició que tindrà lloc a partir del setembre a la biblioteca municipal de Versalles.

Irònicament, el paradigma del músic il·lustrat no participa en la gran empresa del segle XVIII: la redacció de l'*Encyclopédie*. Rousseau s'encarrega dels articles sobre música i Rameau subratllarà tots els errors que hi apareixen. La falta de sintonia entre els enciclopedistes i l'autor de *Platée* és total. Diderot en fa un retrat poc generós a *El nebot de Rameau* i presenta el compositor com un home sec, groller, avar, de pedra... Cosa que no impedeix que es reconegui el seu talent i les seves aportacions.

París, la ciutat on Rameau va viure més de quaranta anys, li dedica nombrosos esdeveniments. La Biblioteca Nacional de França i el Palais Garnier mostraran a finals d'any diverses escenografies de les obres líriques del compositor, tot oferint un recorregut per la iconografia de les seves òperes. L'Opéra Comique de París aglutina una sèrie d'activitats al voltant de Rameau. Des d'una perspectiva interpretativa, la principal proposta és una nova producció de *Platée* a càrrec de Les Arts Florissants, a la qual s'han de sumar una sèrie de concerts de música de cambra en què el clavecí prendrà una rellevància especial. El teatre es vol adreçar a tots els públics, d'aquí que organitzi una sèrie d'activitats per acostar *Platée* als nens. Des d'una perspectiva més científica, amb el desig d'establir un diàleg entre els estudiosos del compositor, l'Opéra Comique conjuntament amb la Biblioteca Nacional de França i la Fundació Royaumont organitzen el col·loqui "Rameau entre art i ciència", on es presenten noves recerques. Els músics i ballarins del Conservatori de París participen als Nocturns del Louvre amb una sèrie de coreografies recreant l'imaginari rameauista als espais del museu. Entre la recerca i la divulgació es pot situar la proposta de la Universitat de la Sorbona, que organitza una sèrie de tallers on s'estudia una obra de Rameau interpretada en directe i en tots els seus aspectes. Els tallers volen respondre al desig de comprendre els mecanismes creatius del compositor a les seves obres, amb una visió fonamentada en l'anàlisi musical.

Que totes aquestes propostes permetin a melòmans i estudiosos acostar-se a aquesta gran figura de la música europea en totes les seves vessants i que facilitin ocasions ben diverses de gaudir de les seves obres. El Centre de Música Barroca de Versalles coordina les activitats al voltant de l'Any Rameau i presenta, en línia, una agenda perfectament organitzada on es pot estar al dia dels més de 200 concerts previstos durant aquest any a tot el món –d'on ha caigut a última hora la ciutat de Barcelona, amb tres concerts previstos a L'Auditori–, així com de totes les manifestacions programades.

ENTREVISTA

DANIELLE DE NIESE

"JO VOLIA SER CANTANT D'ÒPERA DES QUE TENIA 8 ANYS"

Danielle de Niese se sent *"una catalana més"* a Barcelona després d'haver assistit al Camp Nou a veure el "clàssic". El seu doble debut en *Agrippina* i al Liceu es va programar un ja llunyà 2006, quan la cantant tot just començava a despuntar en el panorama líric després de l'enorme èxit recollit com a Cleopatra al *Giulio Cesare* de Händel al Festival de Glyndebourne el 2005. Tot i que encara no sabem quan tornarà, esperem no haver d'esperar vuit anys més!

per Mercedes Conde Pons

La tardor passada, l'espera de set anys –d'ençà que la soprano australiana va marcar en el seu calendari la data d'aquest doble debut– va finalitzar i De Niese va fer el seu debut com a Poppea en *Agrippina,* i també el seu debut al Gran Teatre del Liceu de Barcelona. La «Revista Musical Catalana» va poder conversar amb ella sobre òpera, els seus inicis, el seu nou disc *Beauty of the Baroque,* enregistrat amb The English Concert i Harry Bicket –director també d'aquesta *Agrippina* barcelonina– i el present i futur del gènere.

En què difereix la Poppea d'*Agrippina* del mateix personatge que ha protagonitzat a *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi amb assiduïtat? Com és la vocalitat d'aquests dos personatges?
Veig aquestes dues Poppea de manera similar, encara que la Poppea de Händel sigui posterior a la de Monteverdi. Perquè en *Agrippina* és on coneixes què li passa a Poppea perquè després acabi marxant amb Nerone, i al final de l'òpera ja s'al·ludeix a això. S'ensenya com Nerone puja al tron i allà és on Poppea ja comença a sentir la força de l'atracció que li genera el poder, el fet d'estar amb l'home més poderós. És molt interessant perquè en aquesta versió de Händel, i al contrari del que passa en la versió de Monteverdi, ella està actuant guiada únicament per l'amor. En l'òpera de Monteverdi, però, no crec que Poppea pugui distingir entre el que és poder i el que és amor. Tot i assumint això, encara m'atreviria a dir que Poppea, essent tan ambiciosa com és i tenint a més l'atenció de l'emperador Claudi, encara manté el seu amor per Ottone, però en el moment en què Ottone cau del tron, ella esdevé la més poderosa en la relació, perquè es converteix en la reina del seu cor. Però com que ha tingut també l'atenció i l'amor de l'emperador de Roma, Claudi, ella pot tornar a guanyar-se el seu favor. ¿I com en diries, d'això, amor o poder? És una estranya barreja dels dos. Així doncs, és molt interessant per a mi, crec que he après molt de Poppea després de fer *Agrippina* i entenc molt més l'amor que comparteixen Poppea i Ottone.

¿Creu que és més complexa la Poppea de l'*Agrippina* de Händel que no pas la de Monteverdi?
Crec que la Poppea a l'òpera de Händel té un espectre molt més curt d'emocions i és molt menys racional que quan se'n va amb Nerone, que s'ha transformat en una mena de mestra de la manipulació psicològica. En *Agrippina* utilitza el seu cos per aconseguir el que vol de l'emperador Claudi, però en *L'incoronazione* amb només unes quantes paraules ja aconsegueix el que vol de Nerone.

Després d'haver interpretat la Poppea d'*Agrippina,* ¿creu que canviarà la manera que té d'enfocar la Poppea de Monteverdi?
Sí, crec que em donarà molta més història per a la interpretació de l'escena amb Ottone, perquè ara tinc més bagatge per donar en una interpretació de *L'incoronazione di Poppea* i, sobretot, per interpretar el sentiment que té per Nerone, que no és ben bé amor, sinó una barreja entre amor i atracció de dues persones que estan destinades a fer carrera junts per assumir un destí en termes polítics.

Les produccions de David McVicar requereixen sempre una implicació dramàtica molt important, com es pot veure en l'*Agrippina.* En el seu cas, vostè s'ha de vestir i desvestir al mateix temps que canta; ha de fugir de l'assetjament de Claudi mentre canta o, com en el cas de la producció del *Giulio Cesare* a Glyndebourne que li va donar notorietat internacional, ha de ballar mentre canta "Da tempeste" gairebé com si fos la cantant de pop Beyoncé interpretant *Single ladies.*
Em sembla tan orgànic posar dansa a la música de Händel..., canvia la manera com la gent veu la coreografia i la música i ho trobo fantàstic. M'encanta David McVicar, i Andrew Davies, el coreògraf, també és genial. Són dues de les meves persones favorites al món i com a artistes són fabulosos. A més, estan molt vinculats a un dels moments més importants de la meva carrera, perquè aquella producció de *Giulio Cesare* a Glyndebourne va ser com la pel·lícula *Titanic* per a Leonardo di Caprio i Kate Winslet; la meva carrera no va ser la mateixa després d'allò, hi ha un abans i un després.

¿Creu que el terme "diva" està passat de moda, o creu que les dives actuals són semblants a les *pop stars?*
Jo penso que la gent ja no entén el concepte de "diva" des del punt de vista de la competició, de ser "la millor" respecte dels altres. Jo penso més en un concepte com el que intento evocar en el meu àlbum *Diva,*



Perfil

El seu exotisme –nascuda a Austràlia de pares emigrats d'Sri Lanka, amb ascendència singalesa i neerlandesa– contribueix a potenciar el pol d'atracció que esdevé a l'escenari. A això s'hi sumen, naturalment, els dots vocals –soprano lleugera però amb una veu carnosa molt suggerent– i una energia pròpia d'animal escènic. Al Gran Teatre del Liceu va debutar el passat novembre de 2013, després de set anys d'haver estat contractada, en una *Agrippina* de Händel que passarà a la història del teatre. El Barroc és el seu hàbitat actual, si bé el *bel canto* romàntic comença a albirar-se en el seu calendari futur. Tornarà al Liceu en un rol d'aquestes característiques?

DECCA / Chris Dunlop

que podríem anomenar com de "diva regina", algú imponent, que té un carisma, una presència increïble, única. El que m'agrada del que diuen de mi és que sóc una diva sobre l'escenari, però no fora de l'escenari. A mi m'agrada aquest equilibri i trobo bonic que ho diguin. Tot depèn de com s'utilitzi el concepte, és clar, pot ser des del vessant negatiu o positiu. L'òpera té grans dives en els seus personatges, per tant és necessari tenir una personalitat forta per representar-les; però només a l'escenari.

¿Creu que el món de l'òpera pot funcionar de la mateixa manera que ho fa el món del pop i el rock?

No n'estic segura, i en el meu cas estic segura que no, perquè encara que no em coneixia gaire gent quan vaig enregistrar el meu primer disc amb Decca als 26 anys, la gent del món de l'òpera ja sabia que jo portava cantant des dels 18 anys, perquè he passat tota la vida preparant-me per a això, ja que jo volia ser cantant d'òpera des que tenia 8 anys. Vaig fer la meva primera classe de cant amb 8 anys i vaig fer el meu debut a Los Angeles quan tenia 15 anys en un petit rol, abans fins i tot d'anar al programa del Metropolitan Opera House. A més, vaig estudiar piano, teoria de la música, contrapunt, cant, dansa, actuació..., tot com a entrenament per al que volia acabar essent. Per tant, jo fins i tot m'aventuraria a dir que no conec ningú al món de l'òpera que arribi a un segell discogràfic important per enregistrar un àlbum sense haver actuat abans en un teatre d'òpera. El cas dels *crossover* és totalment diferent. Els cantants *crossover* són creacions pràcticament de la indústria del disc. Jo crec que en general els cantants de clàssica primer pugen a un escenari i allà són descoberts pels segells de discos. A més, tal com està canviant el món del disc, no té gaire sentit... Però jo crec que, en tot cas, el món del disc no desapareixerà. Perquè, per exemple, la gent que no pot anar a una actuació meva en directe, el que sí que poden fer és comprar un disc meu, malgrat que jo sempre he preferit el so en directe.

Com pot ser que als 8 anys ja sabés que volia ser cantant d'òpera?

És força curiós... Jo vaig començar a estudiar piano, dansa i quan vaig començar les classes de cant els meus pares es van adonar que jo cantava amb un to de veu molt elevat, i tothom es preguntava què podria fer de gran: televisió? Llavors van pensar que seria bo donar-me l'oportunitat d'estudiar bona tècnica, per tal de poder aprofitar-ho quan fos gran, com jo volgués, ja fos en estil modern o clàssic. Però a Austràlia era molt difícil trobar un professor que ensenyés tècnica clàssica a una nena tan petita. Els meus pares van trobar algú que cantava a la Victorian State Opera, que estava disposat a prendre'm com a deixebla. Quan vaig fer prou classes com per adonar-me que podia emetre un so adequat per a l'òpera, tot i estar fent teatre musical, televisió i un munt de coses, vaig pensar que tenia molts amics que feien el mateix que jo però ningú que pogués fer el que jo feia amb la veu: ningú que pogués cantar òpera. Per tant, d'alguna manera jo ja sentia que el que passava amb la meva veu era especial, era diferent, i vaig sentir que allò era el que volia fer. Recordo que li vaig fer un dibuix a la meva mare en què sortien dues cortines com les dels telons dels teatres d'òpera antics, i una petita nena al mig de l'escenari amb un vestit molt gran, i li vaig donar a la meva mare, mentre li deia: això és el que jo vull fer. La veritat és que estava molt convençuda, però també vaig tenir la sort de tenir uns pares que em van dir que em donarien suport i m'ajudarien a aconseguir el meu objectiu. Vaig ser molt afortunada.

Què hauria volgut fer si no fos cantant d'òpera?

Sempre he dit que si no hagués esdevingut cantant d'òpera, m'hauria agradat moltíssim ser patinadora sobre gel olímpica. Jo no sóc una gran patinadora, però m'encanta veure-ho per televisió i recordo perfectament la guanyadora de l'edició dels Jocs Olímpics d'hivern de 1994, a Lillehammer (Noruega), Oksana Baiul, que era absolutament increïble, perquè aportava quelcom més al patinatge sobre gel. I això és el que jo busco transmetre com a artista. No és només la presència el que crida l'atenció, és com es mou, com balla..., està transmetent tot el seu esperit en la seva actuació.

Aquest "quelcom més" al qual es refereix en parlar d'Oksana Baiul, d'alguna manera ho té l'òpera com a gènere perquè demana sempre quelcom més que no només cantar o actuar.

Sí, i a més és quelcom peculiar, i jo era conscient que no tothom hi podia arribar. Vivim en un món molt transversal, en què un actor pot gravar un disc, un cantant pot fer una pel·lícula... i això permet transitar per diferents professions i jo hi crec, en això, però també crec que l'òpera no és una professió per la qual et puguis només passejar. És massa específica.

Fins i tot si xous de televisió de caçatalents es deleixen per descobrir nous talents operístics...

Sí, és cert, però jo no tinc un posicionament ni negatiu ni positiu respecte d'això. De fet, ho trobo interessant, perquè d'alguna manera m'ensenya que el públic en general veu un cantant d'òpera com una cosa molt especial que una persona normal no pot fer. I això, ¿no es troba de manera semblant també en els esports? Quan un pensa en Usain Bolt és conscient que per aconseguir fer els 100 metres llisos a la velocitat que els fa ell cal tenir una preparació especial. Qualsevol jove no ho pot fer. Per tant, crec que la comparació amb els esports és bona perquè tothom fa esport a l'escola o per lliure i entén que per competir has d'entrenar-te tota la vida i que aconseguir arribar on arriben els esportistes d'elit és meravellós. El mateix hauria de succeir en l'òpera i seria bo que es valorés que per cantar òpera cal un esforç, ja que un jove que canta amb micròfon i fa veure que canta líric perquè fa quelcom estrany amb el so per simular-lo, d'això no se'n pot dir cantar òpera. Tant de bo tots els que guanyen concursos de talents es donessin l'oportunitat de desenvolupar el seu talent entrenant-se

"Tant de bo tots els que guanyen concursos de talents es donessin l'oportunitat de desenvolupar el seu talent entrenant-se i estudiant, perquè a la llarga és al final de la carrera quan es veu qui es manté i qui no."

i estudiant, perquè a la llarga és al final de la carrera quan es veu qui es manté i qui no. Jo mateixa vaig guanyar un concurs de talents cantant pop quan era nena, però això no em va aportar res a la meva carrera, ni, naturalment, a la meva formació, però va ser fantàstic perquè vaig cantar un *medley* amb Whitney Houston!

Avui dia veiem que els directors d'escena demanen molta implicació dramàtica dels cantants. ¿Vostè se sent més una cantant d'òpera o una actriu?
Em sento artista. No podria dir que sóc més cantant que actriu o a l'inrevés, perquè sóc les dues coses alhora. Em sento més una narradora, algú que explica històries. Quan represento un paper m'hi fico tan endins, que per bé o per mal, m'hi aboco al màxim. A vegades tinc la sensació que el personatge m'atrapa i jo surto de mi mateixa i em deixo portar pel personatge; és una experiència vital increïble i m'encanta fer-ho.

I deixar-se endur tant pel personatge, ¿no és una mica perillós, sobretot per a la veu; no es pot perdre el control, així?
Quan s'estudia la tècnica vocal hom ha de practicar moltíssim, de manera que quan hom canta en escena ja no hauria d'estar pendent de la tècnica; ja la té assimilada i hi pot pensar, però això no li evita poder pensar en altres coses.

Quines són les seves referències en l'àmbit del cant?
Definitivament, Kiri Te Kanawa, el meu ídol. També és la meva professora ara mateix. Kathleen Battle tenia un so molt bonic, Jessye Norman, Elisabeth Schwarzkopf, Dietrich Fischer-Dieskau, Ileana Cotrubas, Renata Scotto, una intèrpret increïble. Tots tenen característiques i veus de cos diferents. El que més m'agrada de Kiri Te Kanawa, per exemple, és que el seu so arriba molt lluny. Schwarzkopf i Fischer-Dieskau eren capaços de fer matisos meravellosos, Cotrubas tenia una línia de cant deliciosa... De tots intento agafar allò que m'agradaria ser capaç d'aconseguir fer jo mateixa. Scotto tenia un *temperamento* increïble. Quan tenia 18 anys vaig fer una *masterclass* amb ella i vaig cantar "Piangerò la sorte mia" del *Giulio Cesare*. Quan vaig acabar, Scotto va dir: *"Aquesta nena té* temperamento!" i jo no sabia què volia dir. Totes aquestes coses les has de tenir, no te les poden explicar, i sóc feliç d'haver-ho pogut trobar.

Canta sobretot Barroc i Classicisme, de Monteverdi, passant per Vivaldi i Händel a Mozart, i recentment ha incorporat dos Donizettis lleugers, Adina de *L'elisir d'amore* i Norina de *Don Pasquale,* i aquest estiu cantarà *The Rake's Progress* d'Stravinsky.
Sí, i en dos anys faré una estrena mundial. L'òpera es diu *Bel Canto,* la música és de Jimmy Lopez i està basada en una novel·la d'Ann Patchett, que parla de la crisi terrorista de Lima, a l'ambaixada. Jo figura que sóc una diva de l'òpera que està cantant a l'ambaixada quan es produeix l'atac i sóc un dels ostatges dels terroristes. I estic molt contenta que la Lyric Opera de Chicago hagi pensat en mi per a aquest paper perquè en la novel·la figura que es tracta de la diva més important de l'època. Sempre he intentat mantenir un equilibri en la programació, malgrat que és cert que per les característiques de la meva veu i el seu desenvolupament m'he centrat molt en el repertori clàssic i barroc.

¿Li agradaria introduir-se en el gran repertori del *bel canto* romàntic en el futur?
I tant que sí! I tal com estan anant les coses, crec que en el futur ho podré fer. Vull créixer amb la meva veu i no forçar-la a desenvolupar-se abans de temps. Hi ha moltes òperes que vull fer, com per exemple *Manon* de Massenet, *La Traviata* de Verdi, potser fins i tot Mimì de *La Bohème* de Puccini, qui sap...

Quins són els rols que li agradaria cantar en el futur, malgrat que per la seva veu sap que no els podrà assumir?
Tosca! Perquè ella és tota *temperamento!* És tota foc, passió... i no crec que mai tingui la veu per cantar-la en escena, potser la podria enregistrar o fer-la com a darrer rol de la meva carrera... perquè és un rol molt dramàtic. També Carmen de Bizet m'encantaria i hi ha molta gent que em diu que jo seria una gran Carmen, però és un rol de *mezzo*.

Com prepara habitualment un rol nou? ¿Intenta buscar similituds amb la seva personalitat o s'estima més analitzar-lo des de fora?
Primer de tot faig molta recerca i tradueixo tot el text a l'anglès per entendre perfectament allò que està passant i s'està dient. Normalment al principi del procés escolto un parell d'enregistraments per tenir alguna referència, però després ràpidament els deixo de banda per fer-ne la meva pròpia versió i, normalment, al final del procés, si torno als enregistraments m'adono que faig les coses molt diferents de com les havia escoltat. I és curiós, perquè quan fas aquest aprenentatge la primera vegada que estudies un rol, és impossible que ho oblidis per molt que vagis a una altra producció i et diguin: "oblida tot el que saps", perquè el coneixement és com els cercles d'un arbre que marquen la vida i l'edat de l'arbre. És quelcom interior. Tot allò que has après no només en el procés d'estudi, sinó en la vida diària, tot esdevé útil per confegir un personatge, una escena. Pel que fa a les emocions que s'han de recrear en el personatge, jo em baso en les meves pròpies i d'alguna manera no sé distingir entre mi i el personatge que represento. I el més interessant d'això és que les representacions en viu fan que cada cop el teu personatge no sigui el mateix que el representat el dia anterior.

Portem uns anys sentint a parlar de la crisi econòmica i els seus efectes sobre la cultura. ¿Creu que el gènere operístic també està en crisi? ¿Creu que la gent n'entén la utilitat?
Naturalment, crec que l'òpera és útil en les nostres vides. L'òpera sempre ha estat una manera de qüestionar els nostres temps, i és per això que s'ha mantingut al llarg de més de 400 anys. Jo no sóc economista i no sé quina és la situació real de l'òpera al món, però sí que veig clar que si no venem prou entrades i renovem el públic, perquè el públic més vell a poc a poc anirà desapareixent, aviat serem una minoria. M'agrada que es facin òperes noves, que es promoguin històries noves, actuals, i estils musicals diferents. Crec en això. I crec també en les xarxes socials i en una connexió entre públic i artistes molt més immediata, encara que sigui virtualment, perquè permet actualitzar l'òpera i posar-la a l'abast de tothom. Potser el que canviarà en un futur no llunyà és que les dates de programació no es tancaran amb tanta antelació, amb quatre o cinc anys d'avançada com fins fa poc temps, però això no té per què ser dolent, perquè et permet fer un altre tipus de programació, com recitals o concerts que, d'altra manera, amb tanta antelació no programaries. M'agradaria pensar que l'òpera i la música clàssica són dos elements indispensables en la nostra cultura, que ens enriqueix, i que la gent pot recordar això i sentir la necessitat d'assistir més als concerts. El més important és que s'estan estudiant noves vies per arribar als joves i que es fa el que es pot per aconseguir renovar el públic. Cadascú fa el que pot, jo personalment desenvolupo una tasca social com a Ambaixadora Cultural per als nens al Regne Unit i faig feina amb els nens en termes educatius, i si tothom fes el que pogués per la música, d'una altra manera aniríem! ♦

CONSTEL·LACIÓ D'ARTISTES

TEMPORADA 2014-15 DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Ambició i equilibri són els adjectius principals que defineixen la nova programació per a la temporada 2014-15 del Palau de la Música Catalana. Una programació que creix dels 91 concerts de l'actual als 109 previstos de la vinent, gràcies als bons resultats d'assistència i recaptació assolits enguany i que, fins i tot, han superat les expectatives.

Amb un pressupost de 2.475.000 euros i una previsió de recaptació de 2.131.000 euros la temporada 2014-15, un 85% del pressupost, el Palau superarà de llarg el sostre que s'havia posat fa un any, fins i tot amb un pressupost mig milió més quantiós que el 2013-14, i tot això sense increment del preu de les entrades ni dels abonaments. Un equilibri pressupostari que dista molt de la realitat de no fa gaires anys.

Els 18 concerts més respecte de la temporada anterior permeten al Palau ampliar la programació amb nous cicles i, sobretot, una ampliació en l'espectre de formats, músics convidats i representació musical catalana. L'ambició, doncs, radica en aquest creixement sostingut però valent en un context en què aconseguir aquest objectiu és pràcticament com nedar contra corrent.

Constel·lació d'estrelles

L'aposta pels grans artistes del panorama artístic internacional és una de les principals bases amb què juga el Palau de la Música Catalana, ja sigui apostant per figures indiscutibles, com també per joves talents que tot just comencen a sonar amb força i a ocupar els cartells dels principals auditoris d'Europa i els Estats Units. En el primer grup podem trobar artistes com els directors Daniel Barenboim (que inaugura temporada el proper 7 de juliol amb l'Staatskapelle en un doble programa Strauss en ocasió del 150è aniversari del naixement del compositor alemany) i Riccardo Muti (amb l'Orquestra Giovanile Luigi Cherubini i la *Cinquena* de Txaikovski); la violinista Anne-Sophie Mutter (amb l'Orquesta Nacional de España sota la direcció de Miguel Harth-Bedoya); els pianistes Krystian Zimerman (torna a Barcelona després de 19 anys d'absència), Murray Perahia, András Schiff, Elisabeth Leonskaja o Grigory Sokolov (tornarà per vuitena vegada al Palau) i el tenor alemany Jonas Kaufmann (autèntica sensació del moment, que debutarà al Palau amb un atractiu programa liederístic). Una altra sensació serà la presència de l'Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela amb el seu titular, Gustavo Dudamel, en dos concerts en què interpretaran fragments d'òperes de Wagner, obres de compositors llatinoamericans i dos *greatest hits*: les *Cinquenes* de Beethoven i Mahler.

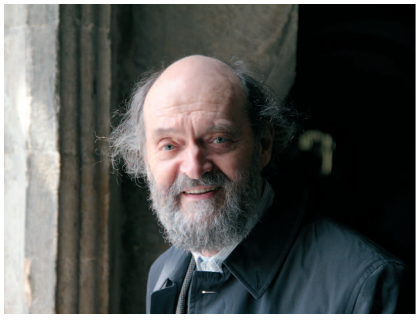
En el segon grup trobem artistes revelació com el pianista rus Daniil Trifonov o el canadenc d'origen polonès Jan Lisiecki, que es posaran a prova davant l'exigent públic català. A ells cal afegir altres noms més coneguts a les nostres latituds, com els pianistes Javier Perianes, Alexandre Tharaud, Iván Martín, la violoncel·lista nord-americana Alisa Weilerstein o el duo format per Leonidas Kavakos (violí) i Yuja Wang (piano), que oferiran les tres *Sonates* de Johannes Brahms. També el trio format per la violinista Isabelle Faust, el *cellista* Jean-Guihen Queyras i el pianista Alexander Melnikov (oferiran els tres *Trios* de Schumann) o el Cuarteto Quiroga (que celebrarà el desè aniversari de la seva formació) formen part d'aquest grup de joves artistes consagrats.

I per completar l'apartat de propostes estel·lars, cal esmentar la visita de Les Talens Lyriques i Christophe Rousset amb quatre de les cantates de l'*Oratori de Nadal* de Bach, el retorn de la Gustav Mahler Jugendorchester i Jonathan Nott amb la *Simfonia "Resurrecció"* de Mahler (amb la participació de l'Orfeó Català), la presència de l'Orquestra de Cadaqués i el seu titular, Gianandrea Noseda, amb la *Renana* de Schumann i la *Nit de Walpurgis* de Mendelssohn, novament amb l'Orfeó, a més de dos noms vinculats a projectes de llarg recorregut: Iván Fischer amb la Budapest Festival Orchestra i René Jacobs amb la Freiburger Barockorchester.

Projectes de llarg recorregut

Per tercer any consecutiu, René Jacobs torna al Palau de la Música Catalana per completar el projecte d'interpretar les quatre òperes més representatives de Mozart. Aquesta temporada és el torn de *Don Giovanni*; novament amb la "Filharmònica de Berlín" de la música antiga: la Freiburger Barockorchester i el Cor de Cambra del Palau. També continuaran els projectes respectius, el pianista Kristian Bezuidenhout (inegral de *Sonates* de Mozart), Benjamin Alard (les grans obres per a teclat de Bach) i s'inicien tres projectes nous. El director hongarès Iván Fischer, junt amb la Budapest Festival Orchestra, la més jove de les deu or-






El tenor Jonas Kaufmann, el director Daniel Barenboim, el compositor Arvo Pärt i el director Iván Fischer són alguns dels protagonistes de la propera temporada del Palau de la Música Catalana

questres millor posicionades del món, té el projecte d'interpretar en quatre temporades quatre de les simfonies més representatives de Mahler: la *Quarta* (l'octubre de 2014, junt amb les *Cançons del caminant errant* i els *Quatre darrers Lieder* d'Strauss), la *Tercera*, la *Setena* i la *Segona*, successivament. El tenor britànic Mark Padmore –considerat el millor Evangelista de les *Passions* de Bach actualment– interpretarà, acompanyat de Paul Lewis, els tres grans cicles de Schubert en tres temporades, començant aquesta vinent amb *La bella molinera*; i en col·laboració amb l'Auditori de Barcelona i amb formacions del país, s'inicia la interpretació al llarg de quinze anys de la integral de *Cantates* (dues-centes) del Kantor de Leipzig: Johann Sebastian Bach.

Nous cicles

Afegits als ja creats l'any passat, Palau 100: Piano, Cambra i Constel·lació, enguany s'inaugura un nou cicle, Palau 100 Bach, que inclou quatre propostes per acostar d'una manera regular al públic català les millors obres del geni alemany. La propera temporada se'n podran sentir la *Missa en Si menor*, amb el Balthasar Neumann Chor und Ensemble sota la direcció del carismàtic director Thomas Hengelbrock; el primer llibre d'*El clave ben temperat*, amb el pianista Pierre-Laurent Aimard; el *Concert per a clavecí en La menor*, amb el prestigiós clavecinista Andreas Staier i l'Orquestra Barroca Casa da Música de Porto, i també la *Passió segons sant Mateu*, amb Jordi Savall i les seves formacions: La Capella Reial de Catalunya i Le Concert des Nations, en el que suposa la primera incursió del violagambista i director català en aquesta obra.

Compositors convidats

Dos són els compositors convidats per a la propera temporada del Palau de la Música Catalana. D'una banda, el català Bernat Vivancos, del qual es podran sentir obres de diferents períodes compositius, des de la més primerenca joventut a la seva maduresa actual, amb estrenes exclusives per al Palau; i, d'altra banda, l'estonià Arvo Pärt, el compositor viu més interpretat arreu del món, de qui se celebrarà el vuitantè aniversari el proper any amb diverses propostes. Les més destacades, els concerts del Latvian Radio Choir que dirigeix Sigvards Klava i el concert de l'Orfeó Català, el Cor de Cambra del Palau i els cors de l'Escola Coral, que oferiran una retrospectiva, en presència del compositor, a l'església de Santa Maria del Pi.

Intèrprets catalans

A més de la recuperació de patrimoni musical català que preveu la programació del Palau, cal destacar la programació vinculada a intèrprets del país, i que presenta figures indiscutibles, com el director Antoni Ros-Marbà, Josep Colom, Albert Guinovart i Joan-Enric Lluna, i intèrprets de carrera internacional, com la pianista Laia Masramon, el tenor David Alegret, el violoncel·lista Pau Codina, el barítion Joan Martín-Royo o el Quartet Qvixote. Figura destacada serà enguany l'organista Juan de la Rubia, que –entre altres propostes– oferirà un concert com a solista amb la Freiburger Barockorchester, amb concerts per a orgue de J. S. Bach.

Música coral

El Cicle Coral Orfeó Català aplega enguany 15 concerts i inclou el Cor de Cambra del Palau junt amb els cors de l'Escola Coral i el mateix Orfeó Català. Entre les diverses propostes, cal destacar la reposició de l'èxit del Cor Jove de l'Orfeó Català, sota la direcció d'Esteve Nabona, de l'òpera *Dido & Aeneas* de Purcell. A més, aquesta temporada el Cor de Cambra del Palau de la Música tindrà una presència destacada amb la celebració del seu 25è aniversari a càrrec del fundador i titular durant vint anys, Jordi Casas i Bayer. Com a cors convidats hi haurà el Cor de Cambra de la Diputació de Girona, la Coral Cantiga, el Cor Madrigal, el Cor Infantil Amics de la Unió, l'Escolania de Montserrat, a més del tradicional Concert de Sant Esteve i el dels cors del Projecte Social Xarxa Coral. A més, l'Orfeó Català i el Cor de Cambra del Palau de la Música, que dirigeix Josep Vila i Casañas, tindran fites destacades a l'estranger: el Cor de Cambra participarà en una gira internacional amb Les Talens Lyriques i Christophe Rousset, que els portarà al Théâtre des Champs Elysées de París, a Lausana i a diverses ciutats espanyoles i, amb l'Orfeó, tornaran a Londres 101 anys després de la seva primera visita, per cantar dos concerts al Royal Festival Hall, convidats per la London Philharmonic Orchestra, amb qui interpretaran la *Missa glagolítica* de Leoš Janáček al costat del London Philharmonic Choir.

Propostes interdisciplinàries

Mantenint la voluntat de propiciar el diàleg entre les arts plàstiques, la propera temporada es proposa una reflexió sobre la creació generada entre la vigília i el somni. Enguany els artistes convidats són Joan Miró, Perejaume –que presentarà una acció durant el concert del Quartet Qvixote– i Eugenio Ampudia. ♦

TEMPORADA 2014-15 DEL LICEU

ÒPERES DE REPERTORI I POCS RISCOS A TAQUILLA PER A UNA TEMPORADA DE TRANSICIÓ

El Gran Teatre del Liceu va presentar la seva programació per a la temporada 2014-15: un canvi d'etapa marcat per la reorientació artística de "transició": d'una banda, per la necessitat que el Teatre té de maximitzar ingressos i reduir despeses i, de l'altra, per ser l'última "signatura" de Joan Matabosch com a director artístic del Gran Teatre del Liceu.

Per tant, s'ha d'analitzar la temporada 2014-15 –i possiblement encara la de l'any vinent– des del punt de vista de l'excepcionalitat. Una excepcionalitat, com ja hem dit, marcada per la necessitat de reorientar l'estructura empresarial del Teatre, revertir costos i ingressos –tasca que Roger Guasch ja ha començat a aplicar– i per la necessitat de donar un nou gir artístic en el moment en què un nou director artístic s'incorpori al teatre de La Rambla.

Amb aquesta temporada 2014-15, l'època Matabosch queda certament clausurada. Cap estrena de compositor espanyol o català (s'ajorna l'estrena d'*Io* del binomi Benet Casablancas-Rafael Argullol), cap estrena de títols internacionals contemporanis o "comptes pendents" del Teatre, cap incursió en el repertori eslau ni barroc... i, de fet, ni tan sols cap producció provocadora.

I tanmateix, la propera temporada del Gran Teatre del Liceu presenta un cartell de títols atractiu, amb grans òperes del repertori que es trobaven a faltar, com *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, *La Traviata* de Verdi o *Don Pasquale* de Donizetti, i amb apostes per propostes d'èxit benvingudes, com són la *Carmen* de Bizet que Calixto Bieito va idear per al Festival de Peralada ja fa gairebé quinze anys, que el teatre de La Rambla reposarà amb la protagonista de la reestrena al Liceu fa tres anys, Béatrice Uria-Monzón. També es tornarà a programar *Arabella* de Richard Strauss –*"assignatura pendent"*, en paraules de Matabosch– i que *"mereixia una proposta escènica com la que Christof Loy ha ideat per a aquest títol"*. Podrem veure i escoltar també dos títols wagnerians: *Siegfried* (segona jornada de la *Tetralogia* dirigida per Josep Pons) i *Tristan und Isolde* (en versió de concert a càrrec de la companyia del Mariinski liderada per Valeri Gergiev). I encara més títols italians: *I due Foscari* de Verdi en versió de concert amb Plácido Domingo com a barítion; *Così fan tutte* de Mozart; *Norma* de Bellini amb Sondra Radvanovsky –la "veu" del Metropolitan de Nova York–; *Maria Stuarda* de Donizetti amb el cartell vocal potser més estel·lar: Joyce DiDonato, Javier Camarena i Silvia Tro Santafé, i un doble programa, compost per *Una voce in off* de Montsalvatge i *La voix humaine* de Poulenc. Un total de tretze títols (dos en doble programa), quatre més que la temporada actual, dos en versió de concert i la resta repartits en períodes que van de les 3 funcions del doble programa Montsalvatge-Poulenc a les 19 funcions de *La Traviata* de Verdi, en dos períodes: octubre de 2014 i juliol de 2015.

Si bé la temporada comença amb les vuit representacions d'*Il barbiere di Siviglia* de Rossini (fa més de vint anys que no es veu a l'escenari del Liceu) en una producció internacional de Comediants (Joan Font) per a les òperes de Houston, Bordeus, Canadian Opera Company i Opera Australia, i amb veus emergents com Annalisa Stroppa, Juan Francisco Gatell i Ketevan Kemoklidze, la inauguració "oficial" de la temporada tindrà lloc el 14 d'octubre, per celebrar el quinzè aniversari del nou Liceu, amb l'estrena de *La Traviata* de David McVicar i la veu de Patrizia Ciofi. Amb un total de dinou funcions repartides en dos períodes (octubre i juliol), *La Traviata* torna al Liceu en una nova coproducció del Liceu amb l'Scottish Opera (Glasgow), la Welsh National Opera (Cardiff) i el Teatro Real, que arribarà al Liceu després d'haver-se estrenat a Glasgow i Cardiff. David McVicar ha ideat una *Traviata* en la línia de les anteriors *Manon* i *Adriana Lecouvreur*, de tant d'èxit al Liceu. Patrizia Ciofi serà Violetta Valery al costat de l'Alfredo de Charles Castronovo i el Germont de Vladimir Stoyanov.

Arabella d'Strauss no s'havia ofert al Liceu des del 1989 i, des de l'estrena al Liceu el 1962, només s'havia representat a major glòria de les intèrprets femenines: Montserrat Caballé i Lucia Popp. Enguany l'òpera d'Strauss pren una dimensió dramàtica complexa en mans de Christoph Loy, que mostra la Viena a la fi d'un imperi i la presa de consciència de la renúncia a les il·lusions en la imatge de la protagonista, que accepta com a company de vida un home al qual no necessàriament estima. Amb direcció musical d'Antoni Ros-Marbà, la proposta musical presenta una parella excepcional en les veus d'Anne Schwanewilms i Michael Volle.

Maria Stuarda de Donizetti torna al Liceu en una nova producció (amb la Royal Opera House Covent Garden de Londres, Òpera Nacional Polonesa de Varsòvia i el Théâtre des Champs Elysées de París) preciosista de Moshe Leiser i Patrice Caurier i amb les veus immillorables de Joyce DiDonato i Javier Camarena, ben acompanyades per Sil-












Joyce DiDonato, Javier Camarena, Sondra Radvanovsky, Plácido Domingo, Patrizia Ciofi i Andreas Scholl, veus estel·lars a la propera temporada del Liceu

via Tro Santafé i Michele Pertusi. També de Donizetti, però un dels seus escassos títols *buffe*, torna *Don Pasquale* després de gairebé trenta anys d'absència. Laurent Pelly, també molt apreciat al Liceu, presenta una producció amb veus emergents, com Ailyn Pérez o Juan Francisco Gatell i una batuta que comença a imposar-se amb força, la del veneçolà Diego Matheuz, provinent també del Sistema de José Antonio Abreu.

El doble programa *Una voce in off* de Montsalvatge i *La voix humaine* de Poulenc comptarà amb la incursió operística de l'OBC i el seu titular, Pablo González, al fossat del Teatre del Liceu, en una producció escènica de Paco Azorín i les veus espanyoles d'Ainhoa Arteta i María Bayo. L'òpera belliniana per excel·lència, *Norma*, torna al Liceu en una nova coproducció amb els teatres d'òpera de San Francisco i Chicago i la Canadian Opera Company, ideada per Kevin Newbury i dirigida musicalment per Renato Palumbo, i amb veus d'impacte com Sondra Radvanovsky, Gregory Kunde, Tamara Wilson i Simón Orfila, entre d'altres.

Vindrà tot seguit la *Tetralogia* wagneriana amb la segona jornada de *L'anell del nibelung*: *Siegfried* en la producció de Colònia de Robert Carsen, amb direcció musical de Josep Pons, titular de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu, i les veus de Lance Ryan, Irene Theorin, Albert Dohmen i Ewa Podleś, entre d'altres. Paral·lelament, entre les funcions de *Siegfried* es podrà sentir una única interpretació de *Tristan und Isolde* amb els cossos estables del Teatre Mariinski de Sant Petersburg, liderat per Valeri Gergiev.

Després de sis representacions de la *Carmen* de Bieito amb veus com les de Béatrice Uria-Monzon, Nikolai Schukoff i Massimo Cavalletti i les dues interpretacions en versió de concert d'*I due Foscari* de Verdi amb el principal reclam de Plácido Domingo fent de barítion i el tenor mexicà Ramón Vargas, *Così fan tutte* de Mozart tornarà al Liceu en una producció de La Fenice de Venècia dissenyada per Damiano Michieletto, dirigida per Josep Pons i amb veus del planter local, com Maite Beaumont, Gemma Coma-Alabert, Joan Martín-Royo, David Alegret, Borja Quiza i col·laboracions de luxe com Juliane Banse i Pietro Spagnoli.

La temporada es completa amb tres recitals (Simon Keenlyside, Andreas Scholl i Philippe Jaroussky) i diversos concerts, entre els quals destaca el retorn de Natalie Dessay interpretant àries de Händel, i un cicle simfònic dedicat a Beethoven amb l'Orquestra del Liceu i el seu titular, Josep Pons, a la Sala Gran del Teatre.

Dues companyies de dansa visitaran el Teatre: el Semperoper Ballett, amb coreografies sobre música de William Forsythe, i el Ballet Nacional d'Espanya (que dirigeix Antonio Najarro) amb l'espectacle *Sorolla*.

El Petit Liceu, que abandona l'Auditori de Cornellà per tornar a la Sala Gran del Liceu, i amb alguns espectacles a l'Auditori de Sant Cugat, reprèn èxits com *La petita Flauta Màgica, El Superbarber de Sevilla, Guillem Tell, Els músics de Bremen, La casa flotant* i la proposta *Cantant amb el Cor*.

Un total de 111 funcions operístiques, a les quals cal sumar les 58 del Petit Liceu, que fan un total de 169 funcions per a la temporada 2014-15. La despesa artística prevista és de 12 milions d'euros, mentre que se'n preveu ingressar 14,5 milions, que, sumats als ingressos per mecenatge (la previsió és de 7 milions), subvencions (18,6 milions, igual que la temporada 2013-14) i altres ingressos (1,6 milions), fa un total de 41,8 milions, respecte d'una despesa global de 41,1 milions, fet que suposaria un superàvit de 664.000 euros. Una diferència en les xifres marcada, segons Roger Guasch, pel marge artístic, és a dir, la diferència que suposa el descens de la despesa artística i la previsió d'increment d'ocupació respecte de la temporada actual, d'un 75% actual a un 85% en la propera. ♦



Peter Burian, nou director del Cor del Liceu

A partir de l'1 de juliol Peter Burian serà el nou director del cor del Gran Teatre del Liceu. El vienès Peter Burian té un currículum destacat en la direcció de cors operístics, havent estat director titular a l'Òpera de Viena, Royal Opera House Covent Garden de Londres, Òpera Nacional de París i Teatro Real de Madrid. Els darrers tres anys ha estat director del Cor del Teatro Colón de Buenos Aires. Burian substituirà José Luis Basso (que marxa a dirigir el cor de l'Opéra de París) a partir de juliol de 2014, després d'una breu transició per conèixer el Teatre i el Cor.

TEMPORADA "DE CINE"

TEMPORADA 2014-15 DE L'ORQUESTRA SIMFÒNICA DE BARCELONA I NACIONAL DE CATALUNYA

Música de cinema, aniversaris Strauss, Nielsen i Sibelius, Festival Beethoven, estrenes de compositors catalans –Casablancas, Guinjoan i Amargós–, grans intèrprets i directors, aquestes són les claus de la propera temporada de l'OBC –la darrera amb Pablo González de titular–, que anirà de gira pel sud de França i actuarà també a Bratislava.

L'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya oferirà un total de 25 programes en la seva temporada estable a l'Auditori de Barcelona, als quals cal sumar els concerts en gira pel territori català i el sud de França (Perpinyà, Alès i Sète), el novament tradicional Concert de la Mercè –amb un programa festiu que dirigirà Pablo González–, la participació al Bratislava Festival, amb un programa català i espanyol (obres de Granados, Rodrigo, Albéniz i Falla), i la col·laboració novament amb el guitarrista Manuel Cañizares i, així mateix, amb el Gran Teatre del Liceu, on l'OBC interpretarà el doble programa operístic *Una voce in off* de Montsalvatge i *La voix humaine* de Poulenc. A més, visitaran L'Auditori: l'Orquestra Nacional de Lió i l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu, mentre que l'OBC participarà novament en el programa social Et Toca a Tu, que aquesta temporada col·labora amb el grup Los Ronderos de l'Obra Social Santa Lluïsa de Marillac, que atén persones en risc d'exclusió social, i els infants i joves del projecte de violins i violoncels a primària de l'Escola Gabriel Castella i de l'Escola Municipal d'Igualada.

Intèrprets internacionals

Grans figures internacionals ompliran l'escenari de L'Auditori amb la seva música, alguns d'ells ja coneguts pel públic de l'OBC. Entre els més destacats, cal esmentar els pianistes Nelson Freire, Hélène Grimaud, Fazil Say, Rudolf Buchbinder, Katia Buniatishvili, Yuja Wang o Javier Perianes, els violinistes Renaud Capuçon, Sarah Chang i Hilary Hahn i els violoncel·listes Edgar Moreau o Asier Polo.

Batutes internacionals com les de Michel Tabachnik, Vassili Sinaïski, Eivind Gullberg Jensen, Masaaki Suzuki, els dos principals directors convidats –el ja presentat la temporada passada Emmanuel Krivine i l'holandès Jan Willem de Vriend– i el titular de l'OBC a partir de la temporada 2015-16, el japonès Kazushi Ono, lideraran l'orquestra resident a l'Auditori de Barcelona en els vint-i-cinc programes en calendari.

Presència catalana

Els intèrprets catalans formen una part important de la programació de l'OBC; així, cal destacar la trompetista Mireia Farrés, solista de l'orquestra, les cantants Elena Copons i Elisenda Pujals, i els directors Edmond Colomer i Josep Pons.

Però la presència catalana també és present en l'apartat d'encàrrecs, amb el protagonisme destacat de Benet Casablancas, en el seu segon any com a compositor resident. En aquesta temporada estrenarà un encàrrec conjunt amb l'Orquestra Nacional de la Ràdio Danesa i s'interpretarà la seva obra simfònica *Darkness visible*, l'*Obertura festiva* i *Intrada sobre el nom de Dalí*. Joan Guinjoan també hi té presència destacada amb l'estrena d'un *Concert per a acordió i orquestra*, que interpretarà com a solista Iñaki Alberdi, col·laborador habitual de Guinjoan. Amb l'encàrrec del Consolat de Dinamarca, Joan Albert Amargós estrenarà també una obra amb l'OBC, en un apartat –el d'encàrrecs– al qual cal afegir el del *Concert per a clarinet* d'Unsuk Chin, encàrrec conjunt de l'OBC amb la New York Philharmonic Orchestra, la Philharmonia Orchestra, la Göteborg Symfoniker i la Westdeutscher Rundfunk de Colònia.

En la línia de la recuperació del patrimoni musical català, l'OBC interpretarà *El rapte de les sabines* de Manuel Blancafort, la *Fantasia sobre la primera benaurança* de Lluís Benejam –de qui es commemora el centenari del naixement–, els *Preludis a l'amic absent* de Ricard Lamote de Grignon, *Empúries* d'Eduard Toldrà, l'"Intermezzo" de *Goyescas* de Granados, *Catalonia* i fragments de la *Iberia* d'Albéniz, *La pesta* de Robert Gerhard i l'òpera de Xavier Montsalvatge *Una voce in off*, aquesta dins la temporada del Gran Teatre del Liceu.

Aniversaris

Una part important de la gran programació simfònica d'aquesta temporada es vertebra al voltant dels aniversaris rodons d'alguns compositors importants, com són Richard

May/Zircus



L'11 d'abril passat l'OBC celebrava els seus 70 anys. L'Orquestra va interpretar la *Vuitena* de Mahler, la *Simfonia dels Mil,* amb la col·laboració de diversos cors catalans i solistes vocals, sota la direcció del seu titular Pablo González, que afronta la seva darrera temporada com a titular de l'OBC

Strauss (150è aniversari del naixement el 2014), Carl Nielsen i Jean Sibelius (150è aniversari del naixement el 2015). Pel que fa a Strauss, es podran sentir alguns dels poemes simfònics més rellevants del seu catàleg: *Així parlà Zarathustra, Don Joan, Les entremaliadures de Till Eulenspiegel, Mort i transfiguració* i la suite de l'òpera *El cavaller de la rosa*, a més de les *Quatre últimes cançons*. De Jean Sibelius s'interpretaran les seves *Segona* i *Cinquena Simfonia* i de Nielsen el *Concert per a flauta, Hèlios, Aladdin* i la *Simfonia núm. 2*. En ocasió de l'Any Rameau es recuperarà la suite d'orquestra de la seva òpera *Hyppolite et Aricie*.

El compositor i director Pierre Boulez serà protagonista d'un concert en què se celebrarà el seu 90è aniversari, amb la interpretació de *Rituel*.

Gran repertori i Festival Beethoven

El gran repertori simfònic vindrà representat per obres tan conegudes com les dues primeres simfonies de Brahms i el seu *Primer Concert per a piano*, la *Simfonia núm. 8* i la *núm. 9, "del Nou Món"* de Dvořák, les *Simfonies núm. 2* i *núm. 9* de Mahler –amb què Pablo González s'acomiadarà del públic barceloní com a cloenda del seu període com a director titular–, les *Simfonies núm. 5* i *núm. 11* de Xostakóvitx, la *Simfonia núm. 4* de Txaikovski, la *Simfonia núm. 4, "Italiana"* de Mendelssohn, *Peer Gynt* de Grieg, la *Water Music* de Händel, el *Requiem* de Fauré, *La valse* de Ravel, la *Simfonia núm. 40* de Mozart, la *Simfonia núm. 3, amb orgue* de Saint-Saëns o les *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla.

Però un altre compositor tindrà un protagonisme especial, amb el Festival Beethoven previst, que inclourà la interpretació dels cinc concerts per a piano del compositor alemany i el *Triple concert per a violí, violoncel, piano i orquestra.*

'After' concert

Novetat d'enguany és la programació d'uns concerts *after* els dissabtes al vespre, després del concert de l'OBC, en què es donarà protagonisme a intèrprets del país en diversos estils musicals, amb cabuda per a intèrprets de jazz, R&B, molts dels quals grups emergents del panorama musical català, com Izah, The Excitements, el trio format per Gorka Benítez, David Xirgu i Ben Monder Trio i el Joan Vidal Sextet.

Música de pel·lícula

Un dels trets distintius d'aquesta temporada serà l'obertura a altres manifestacions artístiques, com el cinema, amb la projecció de les oscaritzades pel·lícules *El senyor dels anells*, amb música de Howard Shore, i *The Artist*, en la banda sonora de la qual va col·laborar el compositor català Albert Guinovart; en tots els casos amb la música en directe interpretada per l'OBC. En aquesta línia, també es farà una versió il·lustrada del *Peer Gynt* de Grieg amb una creació visual original per a l'ocasió. ♦

ENTREVISTA

ZOLTÁN KOCSIS

"HI HA MOLTS PIANISTES O INSTRUMENTISTES QUE CANVIEN L'INSTRUMENT PER LA BATUTA PER SIMPLE CURIOSITAT"

Conegut sobretot com a pianista i director, l'hongarès Zoltán Kocsis és un artista polifacètic, nom sovintejat a les temporades del cicle privat Ibercamera. Precisament per a aquest cicle, Zoltán Kocsis va tornar el mes de febrer passat per dirigir i interpretar al piano un programa variat al voltant de l'obra del Kantor de Leipzig, J. S. Bach, al capdavant de l'Orquestra Filharmònica Nacional d'Hongria –la formació amb més tradició del país–, de la qual és titular des de fa més de dues dècades.

per Albert Torrens

Zoltán Kocsis va començar a tocar el piano amb només 5 anys. Uns inicis tan primerencs semblen fruit, per força, d'un estímul familiar. ¿Prové d'una família musical?
En part, sí. A més, vam tenir la sort de poder conservar, després de la guerra, un piano amb el qual jo jugava des de petit. I sembla que ja llavors era capaç de treure'n algunes melodies conegudes. Per això els meus pares van demanar consell a un molt bon professor i finalment van decidir dur-me a una escola de música. Vaig acabar els estudis primaris abans d'hora i després ja vaig anar al Conservatori i a l'Acadèmia Musical, on vaig conèixer György Kurtág i els meus altres mestres. Crec que això, en bona mesura, és gràcies al fet que de seguida vaig entendre la importància que té, per a aquesta professió, una dedicació intensa, de moltes hores d'assaig cada dia.

En la seva trajectòria professional, com en la de tants altres músics, hi trobem com a punt de partida un premi, el del Concurs Beethoven de la Ràdio Hongaresa de l'any 1970. Què recorda d'aquell moment?
Aquell va ser l'únic concurs al qual m'he presentat. Jo només tenia 17 anys, no sabia gaire bé què volia i recordo que, abans de la segona ronda, tenia la sensació que allà tothom tocava millor que jo. Finalment, vaig trobar les forces per continuar i el vaig guanyar. Però estic totalment en contra dels concursos de piano, perquè crec que juguen en contra de la individualitat, que és el més valuós que tenim els éssers humans.

Pel que fa a repertori pianístic, i malgrat que sobretot ha fet evident la seva afinitat amb autors com Bartók, Debussy i Rakhmàninov, ho ha volgut tocar tot, des de Bach fins a la música contemporània. ¿Entén els pianistes que es volen especialitzar en un repertori determinat?
Sí, perquè no es pot conèixer tot. És impossible tenir la mateixa afinitat amb Donizetti que amb Wagner i Rakhmàninov, Bartók o Schönberg. I jo mateix ho he mostrat molt clarament durant la meva vida amb aquests compositors que ara vostè deia i que han estat els meus punts forts. Els he interpretat més que els altres, sí, però hi ha altres noms que no pots evitar, com Schubert, Bruckner, Janáček, Mahler... els músics més grans! No diria que Rakhmàninov és millor que Bruckner, per exemple, però sí que, d'alguna manera, amb ell he pogut arribar a comprendre tota la seva música: de Rakhmàninov ho he interpretat tot, com a pianista, músic de cambra, director d'orquestra, acompanyant... Però, és clar, jo, tant com a pianista com al capdavant d'orquestres, ho he hagut de tocar tot, la qual cosa dóna un resultat molt interessant, que és que no hi ha cap música que pugui no agradar-me. Jo no crec en els estils, sinó que hi ha compositors individuals. Ara, el meu futur repte és interpretar totes les òperes d'Strauss que no s'han fet mai a Hongria.

Parlem, doncs, de la seva faceta de director d'orquestra, a la qual ha accedit, també com molts col·legues seus, a partir de la interpretació pianística. Per què creu que hi ha tants pianistes, més que no pas altres instrumentistes, que fan aquest pas?
Potser perquè no estan satisfets amb el repertori, cosa que puc entendre en el cas dels intèrprets de corda, perquè ni tan sols el repertori per a violí és tan ampli com el de piano. Però evidentment també puc entendre els pianistes que fan el canvi del repertori pianístic a l'orquestral, que és una cosa que a Hongria ja havia fet, entre d'altres, ni més ni menys que Franz Liszt. Avui dia, però, hi ha molts pianistes o instrumentistes que canvien l'instrument per la batuta per simple curiositat. Aquest no és el meu cas: vull deixar clar que jo, quan vaig entrar en aquest "negoci", sabia exactament el que volia. No volia només dirigir diverses orquestres –tot i que ho faig com a convidat–, sinó que el meu valor principal és construir orquestres –com vaig fer amb la del Festival de Budapest i amb la meva orquestra, la Filharmònica Nacional d'Hongria, abans Orquestra Estatal d'Hongria–, perquè sentia la necessitat de millorar la vida orquestral hongaresa. Amb aquestes formacions vam construir un repertori nou i vam tocar moltes obres per primera vegada a Hongria, com per exemple set o vuit composicions de Schönberg, del qual jo vaig acabar *Moses und Aron*. A més, durant gairebé dotze anys he estat director musical general i, per tant,



Eva Guillamet

Perfil

Es resisteix a destacar una de les seves moltes activitats com a músic per damunt de la resta i conclou que ha fet de la música no només la seva afició, sinó també la seva professió. Sense arribar a ser un habitual de les programacions del nostre país, Zoltán Kocsis retorna periòdicament a Barcelona –amb immens plaer, assegura–, on continua mostrant l'aproximació hongaresa a la música que ha exportat a mig món durant més de quaranta anys de carrera. Es considera un músic universal i, com a tal, a més de tocar, dirigir, compondre i ensenyar, també escriu i ens descobreix encara, amb el seu parlar reposat i reflexiu, una faceta desconeguda: la de crític musical.

com a tal, sóc responsable de més de duescentes persones.

Ja que ha aparegut en la conversa, quina és la seva opinió sobre la transcendència que va tenir Franz Liszt per a la història de la música hongaresa?
Qualsevol persona que avui dia toca el teclat d'un piano a Hongria produeix un so que és el resultat d'una herència de Liszt. No hi ha dubte que va ser el més gran innovador de la interpretació pianística moderna. Ell es considerava completament hongarès, tot i que no podia parlar la nostra llengua. La seva llengua materna era l'alemany, però l'idioma amb què podia expressar-se millor era el francès, perquè va viure la major part de la seva vida a París. La seva voluntat d'imitar una sonoritat orquestral, no pas partint del teclat, sinó de la música mateixa, va dur la seva tècnica a camps de la interpretació pianística fins llavors inèdits. Sense aquesta intenció, sense aquest enfocament musical i, en definitiva, una visió particular del món, Liszt no hauria pogut innovar la seva tècnica pianística tal com ho va fer. Entre els seus deixebles hi ha el gran triangle format per Bartók, Dohnányi –un altre gran músic– i Kodály, que en van heretar no només la tècnica pianística, sinó també la seva aproximació musical. És clar que tots aquests compositors, d'alguna manera, van beure d'una doble tradició: la llibertat de Liszt, d'una banda, però també el caràcter estricte de la composició de Brahms. La fantasia de Liszt unida al coneixement compositiu de l'antiga escola alemanya va donar com a resultat allò que tots coneixem.

Abans ha esmentat la seva vessant d'orquestrador. ¿És una necessitat que es deriva de l'activitat com a director?
L'aproximació de l'orquestra cap a un material nou és molt més fàcil i lliure que cap a allò que té el pes de la tradició de molts anys. Ho explicaré amb un exemple: jo mateix vaig orquestrar tretze cançons de Debussy, entre les quals les *Ariettes oubliée*, i també d'altres, i l'orquestra en va gaudir moltíssim quan les vam tocar per primer cop. Després d'haver-les assajat i interpretat, aquells mateixos músics van afrontar *La mer*, que és una obra molt més coneguda, de manera totalment diferent i fresca.

Parli'ns una mica més del seu treball amb l'obra de Schönberg...
Quan em vaig decidir d'acabar la música del tercer acte de l'òpera *Moses und Aron* –perquè el text ja hi era–, vaig intentar seguir els camins per on ell s'havia mogut durant tota l'obra: les seves sèries musicals, la tècnica compositiva, la polifonia... Però el resultat va ser una música totalment diferent, perquè jo no sóc Schönberg. Per això, com he dit abans, no crec en els estils musicals, sinó en l'art individual de cada compositor. És això el que mantindrà la música viva sempre.

Per acabar, vostè ha estat professor durant molts anys i, entre altres centres, a la prestigiosa Acadèmia Franz Liszt de Budapest. Com ha viscut el canvi de l'educació musical a Hongria, que sempre ha estat un model per a tants altres països?
En primer lloc, vull dir que ja fa temps que em vaig retirar del món docent. Vaig ensenyar durant molts anys, però senzillament no tenia temps de fer-ho tot. D'alguna manera, però, l'activitat que faig avui dia amb l'orquestra ja és una mena de docència: no vull dir que hagi d'ensenyar res a músics que ja estan formats i consolidats, però sí que, a vegades, explicar-los l'essència de la música implica alguna cosa més que una simple interpretació. I si em demana per l'estat actual de l'ensenyament musical al meu país, el gran problema és que el mètode Kodály ja no és obligatori. A Finlàndia, per exemple, encara l'apliquen i ¿quants grans músics finlandesos han sortit l'última dècada? Molts! És ridícul i escandalós. Tot és culpa dels polítics: els moviments polítics decideixen els moviments culturals. Això és una vergonya i, encara més, una tragèdia! ♦

SÓN NOTÍCIA

Festival Nits de Clàssica a Girona 2014

El Festival Nits de Clàssica que organitza l'Auditori de Girona es consolida en la tercera edició com una proposta amb un segell particular, centrat en la qualitat dels intèrprets i la curosa tria dels programes, molts dels quals exclusius a l'Estat. Amb deu programes en aquesta tercera edició, més tres del Festival Off, Nits de Clàssica 2014 convida noms tan destacats del panorama internacional com el violoncel·lista Mischa Maisky, el tenor Mark Padmore, l'orquestra Les Arts Florissants i el seu director William Christie o el violinista Fabio Biondi en duo amb el clavecinista Kenneth Weiss.

Tretze propostes en total, que ompliran de música la ciutat de Girona entre el 25 de juny i el 13 de juliol, tot destacant-hi la interacció entre història i patrimoni que es fusiona amb les propostes musicals per crear experiències úniques en entorns molt especials de la ciutat, com el claustre del monestir de Sant Daniel, obert al públic després de mil anys de restar tancat com a espai destinat a la clausura. Altres espais excepcionals que acolliran aquests concerts seran el claustre de la catedral, l'Auditori de la Mercè, el claustre de Sant Domènec, als quals cal sumar el Teatre Principal i l'Auditori de Girona. La interrelació entre diferents manifestacions artístiques s'arrodoneix amb la imatge del cartell de la tercera edició, una fotografia de l'alemany Thomas Ruff, i amb la tercera entrega de l'encàrrec del Festival al compositor Hèctor Parra d'un àlbum de peces per a piano inspirades en diversos artistes. La peça d'enguany, que estrenarà el pianista Carles Marigó, està inspirada en l'obra de l'artista plàstic George Schneider.

El Festival començarà el dimecres 25 de juny amb el recital de violoncel de Mischa Maisky, el qual, acompanyat al piano per Lily Maiksy, interpretarà un programa amb obres de Bach, Xostakóvitx, Sarasate, Falla i els catalans Granados, Albéniz i Cassadó, a petició del Festival. Maisky és hereu de la gran tradició russa del violoncel –va ser deixeble de Piatigorski i Rostropóvitx– i ha estat col·laborador habitual de grans artistes, com Leonard Bernstein, Gidon Kremer i Martha Argerich. El violinista italià i fundador del grup de música antiga Europa Galante, Fabio Biondi, oferirà en duo amb el clavecinista novaiorquès Kenneth Weiss una primera sessió de les *Sonates per a violí i clavecí* de Johann Sebastian Bach, que continuarà amb la segona entrega a càrrec dels també reconeguts



Beetroot

Xavier Sabata



Kasskara/DG

Mischa Maisky

Isabelle Faust al violí i Kristian Bezuidenhout al clavecí. Kenneth Weiss actuarà doblement al Festival, tot acompanyant el dia abans Xavier Sabata en un recital d'àries d'òperes barroques de Händel, Bononcini, Scarlatti, Ruggieri i D'Astorga.

Un altre dels plats forts serà l'actuació del grup barroc Les Arts Florissants –dirigit pel fundador, William Christie– en un programa en exclusiva a Catalunya amb *airs* i obres instrumentals de Couperin, Lully, Jacquet de la Guerre, Marais, Montéclair, Clérembault i Campra. També cal destacar el recital del tenor londinenc Mark Padmore, acompanyat al piano per Julius Drake, que oferirà un recital de *lieder* alemany i anglès, en què destaca la programació del cicle de Benjamin Britten *Winter words*; una música per a la qual la veu de Padmore esdevé plenament adequada. Altres propostes d'interès són el recital pianístic del jove Benjamin Grosvenor, guanyador d'un premi Gramophone i sovint comparat amb el jove Ievgueni Kissin, el debut a l'Estat en recital del guitarrista grec Milos Karadaglic, emparat pel segell Deutsche Grammophon –amb obres de Sor, Gerhard, Granados, Rodrigo, Falla i Bach– i l'actuació del grup vocal femení Anonymous 4, que oferirà un recorregut antològic des del cant gregorià medieval a les primeres polifonies. La Jove Orquestra Nacional de Catalunya (JONC) tornarà a actuar al Festival, dirigida enguany pel seu titular, Manel Valdivieso, en un programa d'homenatge a Richard Strauss, amb els poemes simfònics *Mort i transfiguració* i *Les entremaliadures de Till Eulenspiegel*. A més, l'orquestra estrenarà la revisió que Hèctor Parra ha realitzat de la seva obra *InFALL*, estrenada el 2010 per l'OBC.

De la programació del Festival Off destaca la participació de formacions catalanes, com el Quintet Arkhé, sorgit al Centre de Grau Superior del Liceu de Barcelona, que oferirà el *Quintet núm. 3 en Sol menor* de Mozart i el *Quintet núm. 2 en Sol menor* de Johannes Brahms; l'actuació del pianista de Blanes Carles Marigó, format a l'ESMUC, amb un recital que porta com a títol "Viatge al passat d'anada i tornada", amb obres de Mompou, Liszt, Chopin, pare Soler, Cabezón, Parra i improvisacions sobre diversos temes, i per últim, l'actuació del Cor de la Diputació de Girona, que dirigeix Pablo Larraz, en el marc de les celebracions del seu desè aniversari, amb *Valsos amorosos* de Brahms i *Cançons* d'Eduard Toldrà.

El Festival Nits de Clàssica de Girona té un pressupost global de 142.000 euros i posa a la venda 4.000 localitats, en el context de la marca "Girona, ciutat de festivals", amb la intenció de fer de Girona un centre artístic on congregar públic de la ciutat i les comarques gironines i, fins i tot d'altres províncies, com Barcelona.

Liceu Opera Barcelona

Temporada
1415
anys del nou Liceu



OPERES

Il barbiere di Siviglia

GioachinoRossini
Setembre 2014 14, 16, 18, 19, 20, 22, 23 i 25

La Traviata

GiuseppeVerdi
Octubre 2014 14, 15, 17, 18, 20, 21, 23, 24, 26, 28 i 29
Juliol 2015 8, 9, 11, 12, 14, 15, 17 i 18

Arabella

RichardStrauss
Novembre 2014 17, 20, 23, 26 i 29

Maria Stuarda

GaetanoDonizetti
Desembre 2014 19, 21, 23, 27, 29 i 30
Gener 2015 2, 3, 7, 8 i 10

Una voce in off / La voix humaine

XavierMontsalvatge / FrancisPoulenc
Gener 2015 18, 20 i 22

Norma

VincenzoBellini
Febrer 2015 8, 9, 11, 12, 14, 15 i 17

Siegfried *L'anell del nibelung*

RichardWagner
Març 2015 11, 13, 15, 17, 19, 21 i 23

Tristan und Isolde *versió concert*

RichardWagner
Març 2015 18

Carmen

GeorgesBizet
Abril 2015 17, 20, 23, 26 i 29 | **Maig 2015** 2

I due Foscari *versió concert*

GiuseppeVerdi
Abril 2015 30 | **Maig 2015** 3

Così fan tutte

WolfgangAmadeusMozart
Maig 2015 20, 21, 22, 24, 26, 27, 28, 29 i 30

Don Pasquale

GaetanoDonizetti
Juny 2015 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26 i 27

Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu

DANSA

Semperoper Ballett

Una vetllada amb William Forsythe
Febrer 2015 20 i 21

Ballet Nacional de España

Sorolla
Juliol 2015 23, 24, 25 i 26

CONCERTS I RECITALS

Concert Jordi Savall
Octubre 2014 16

Cicle Beethoven
La Setena / L'Emperador
Octubre 2014 25
La Novena
Novembre 2014 27 i 28
La Cinquena / Egmont
Març 2015 27

Concert Natalie Dessay
Novembre 2014 22

Concert Nadal al Liceu
Desembre 2014 20 i 21

Falla / Brahms *A L'Auditori*
Gener 2015 16, 17 i 18

Recital Simon Keenlyside
Gener 2015 21

Concert Final Concurs «Francesc Viñas»
Gener 2015 23 i 25

Recital Andreas Scholl
Febrer 2015 10

Recital Philippe Jaroussky
Març 2015 25

EL PETIT LICEU

La petita Flauta Màgica
Octubre 2014 18 i 26

El Superbarber de Sevilla
Novembre 2014 16

La casa flotant
Febrer 2015 14 i 15

Guillem Tell
Febrer 2015 28
Març 2015 1

Cantant amb el Cor
Març 2015 7 i 8

Els músics de Bremen
Maig 2015 23 i 24

Video de temporada

VENDA
liceubarcelona.cat
taquilles
app del Liceu

Gran Teatre del Liceu

El FeMAP 2014 reunirà formacions de renom internacional



Forma Antiqva

El Festival de Música Antiga dels Pirineus (FeMAP) presenta en aquesta edició, la tercera, un cartell amb quinze propostes musicals que es desenvoluparan a vint-i-dos municipis de la zona i un total de trenta-set concerts. La cita musical que ja ha aconseguit una consolidació al territori en tots els nivells, tindrà lloc entre els dies 19 de juny i 20 d'agost, amb formacions de renom internacional, tant catalanes com de fora.

Entre les propostes més destacades, hi trobem la presència de l'Escolania de Montserrat, dirigida pel seu titular, Bernat Vivancos, que interpretarà obres de Julià, Casanoves, Cererols, Wessman, Thoresen, Pärt, Vivancos i cants del *Llibre vermell de Montserrat*; el violagambista Jordi Savall fent trio amb Andrew Lawrence-King i Frank McGuire, els quals oferiran un programa basat en la viola cèltica; els Solistes del Latvian Radio Choir, formació coral de gran prestigi que tornarà a Catalunya per participar en la temporada 2014-15 del Palau de la Música; La Grande Chapelle, dirigida per Albert Recassens, amb un programa íntegre dedicat a obres de Francesc Valls, entre les quals la *Missa Scala Aretina*; Forma Antiqva, dirigida per Aaron Zapico, que oferirà, entre altres obres, *Les quatre estacions* d'Antonio Vivaldi, amb la participació del violinista Benjamín Scherer Quesada; o La Real Cámara i la soprano Raquel Andueza, que recrearan l'ambient musical de la cort de l'arxiduc Carles.

El Festival també inclourà les actuacions d'intèrprets catalans i espanyols, com la mezzosoprano Marta Infante i l'arpista Manuel Vilas, amb un programa de música sacra i profana italiana i espanyola principalment del segle XVII; la soprano Laia Frigolé, la violagambista María Elena Medina i la tiorba Belisana Ruiz, amb un programa de solos, motets i tons per a veu solista de Francesc Valls; l'*ensemble* Magister Petrus, dirigida per Mauricio Molina, amb cançons medievals en llatí compostes a diverses escoles catedralícies, universitats i monestirs dels segles XII i XIII, de temàtica amorosa; l'*ensemble* Fortuna d'un Gran Tempo, duo format per William Waters (viola de mà i viola d'arc) i Xavier Alern (viola de mà i llaüt), al qual s'afegeix el contratenor Marc Guerris per oferir villancets, madrigals i cançons amoroses hispàniques del segle XIV; i el grup Música Antiga Girona, dedicat, principalment, a la recuperació i divulgació dels tresors musicals conservats a l'arxiu de la catedral de Girona.



La soprano Raquel Andueza

Aquest 2014, el FeMAP enceta una col·laboració amb el Festival de Música Antiga de Gijón programant la jove formació emergent Barrock'n'roll, guanyadora de l'edició 2013 del concurs organitzat pel festival asturià. A més, com cada any, el Festival dóna veu també a les formacions del territori pirinenc, que enguany estaran representades per l'Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra, que actuarà al costat del Cor de Cambra Enric Granados de Lleida, sota la direcció de Xavier Puig, i amb un programa dedicat a Händel, amb la col·laboració del contratenor Jordi Domènech i el barítion Josep Ramon Olivé.

Finalment, el FeMAP 2014 tindrà, com en l'edició anterior, les seccions FeMAP Catedra i, per tant, amb els concerts dels alumnes del II Curs del Festival de Música Antiga dels Pirineus, dirigit per Mauricio Molina; i FeMAP Família, la secció dels concerts familiars del Festival, que enguany aniran a càrrec de la formació Una Cosa Rara.

Enguany els concerts tindran lloc a vint-i-dues poblacions de l'àrea pirinenca i prepirinenca, com Alp, Alt Àneu, Andorra la Vella, Avià, Bagà, Berga, Besalú, Beuda, Bossòst, Espot, Estamariu, Esterri d'Àneu, Guardiola de Berguedà, Ordino, la Pobla de Segur, el Pont de Suert, Puigcerdà, Ripoll, la Seu d'Urgell, Sort, la Torre de Cabdella i Tremp; la majoria de concerts es faran a tres poblacions diferents, tot fomentant la mobilitat i l'abast del Festival. El primer concert serà el dia 19 de juny a la Seu d'Urgell (21 h) a càrrec de l'Escolania de Montserrat.

En el marc del Festival tindrà lloc a Berga (Escola Municipal, del 13 al 16 d'agost) el II Curs del Festival de Música Antiga dels Pirineus, dirigit per Mauricio Molina i Cristina Alís, el qual posarà el focus en l'estudi i la interpretació de la monodia medieval, concretament en les anomenades "cantigues montserratines", un grup de dotze *Cantigas de Santa María* d'Alfons X el Savi en les quals es narren miracles de Santa Maria de Montserrat. Al final del curs el grup d'estudiants –amb el nom d'Acadèmia de Música Antiga del FeMAP– presentaran dos concerts de nivell professional, els dies 16 i 17 d'agost. També, aprofitant els actes de commemoració del Tricentenari, i en col·laboració amb la Universitat de Lleida, el FeMAP s'afegeix a l'efemèride amb l'organització d'un curs que oferirà un recorregut pels principals escenaris musicals europeus entorn de la data del 1714. El curs és coordinat per Màrius Bernadó i Joan Vives, s'adscriu a la 22a Universitat d'Estiu de la UdL (Universitat de Lleida) i tindrà lloc entre els dies 16 i 18 de juliol a l'Institut Joan Brudieu de la Seu d'Urgell.

D'altra banda, l'organització del FeMAP ofereix paquets turístics que combinen allotjament, entrades a concerts i altres activitats. La programació detallada, així com altres informacions d'interès, es pot consultar a la pàgina web del Festival: **http://www.femap.cat/programacio**.

Mil i una músiques a Poblet amb Jordi Savall

La segona edició del Festival de Música Antiga de Poblet tindrà lloc els dies 14, 15 i 16 d'agost de 2014 amb tres programes creats expressament per a l'ocasió, en els quals Jordi Savall i les seves formacions i col·laboradors habituals interpretaran obres tradicionals, medievals, renaixentistes i barroques de la Mediterrània, en diàleg amb les diverses cultures de l'àmplia accepció que permet el binomi Orient-Occident. "Les Mil i una nits de músiques" és el nom que el Reial Monestir de Santa Maria de Poblet –Patrimoni Mundial per la UNESCO– dóna a aquest festival de música antiga que té com a protagonista principal el violagambista i director català Jordi Savall i que convida prop de 3.000 persones en tres dies per gaudir de la seva manera particular d'abordar el repertori antic i tradicional en un espai excepcional com és l'església del monestir i la plaça exterior. Aquesta opció musical estival a la falda de les muntanyes de Prades, a Tarragona, completa l'escassa programació estival de la zona en comparació amb l'existent a la província de Girona, concretament a la franja costanera.

El primer dels concerts, "Les Mil i Una nits: Orient-Occident" promou un diàleg entre les músiques otomanes, jueves i cristianes de la Mediterrània i servirà per celebrar el quarantè aniversari del grup Hespèrion XXI (nascut originàriament com a Hespèrion XX). Un programa que combina obres medievals i de la tradició oral mediterrània, amb músics provinents d'Israel, Turquia, Grècia, Síria, Armènia i Espanya i un ampli repertori que combina obres otomanes, sefardites, de Xipre, Algèria, Israel, França, el Marroc, d'Istanbul, Rodes, etc. El segon concert, titulat "Harmonia de les nacions, 1670-1800", combina obres de Cabezón, Dowland, Scheidt, Valente i Charpentier entorn del tema de la nit, motiu que des de temps immemorials convidava a travessar el llindar entre la vida real i el misteri que l'envolta. Novament amb Hespèrion XXI i un conjunt de violes de gamba liderat per Jordi Savall, també se sentiran obres del *Cançoner de Calàbria* i compositors poc coneguts com Ferrabosco, Holborne, Trabaci, Marini i Locke.

David Ignaszewski



Jordi Savall

El festival es clou amb un nou programa que s'estrenarà a Poblet abans de presentar-se a Fontfroide i el novembre a Madrid, en el marc de les celebracions del 400 aniversari de la mort d'El Greco. "Les músiques del temps d'El Greco" fa confluir obres d'Isaac, De Morales, Parabosco, Des Prez, Luis de Victoria i anònims, en dues parts que en marquen el recorregut vital: de Creta a Itàlia, i d'Itàlia a Espanya, passant pels moments històrics que va poder viure: la Pau d'Augsburg, l'estada amb Ticià a Venècia, la batalla de Lepant, l'arribada a Toledo al servei de Felip II, el fracàs de l'Armada Invencible o l'expulsió dels moriscos.

Palau 100 Cambra

2014—2015
Abona't a una temporada de somni

Abona't a Palau 100 Cambra

Renovació d'abonaments: *10 d'abril a 5 de maig*
Nous abonats: *8 a 28 de maig*
Abona-t'hi per: *72 i 94 euros*
Venda d'entrades: *a partir del 10 de juny*

Informació i compra
Telèfon: 93 295 72 42 / 902 442 882
A/e: abonaments@palaumusica.cat
www.palaumusica.cat

PALAU DE LA MÚSICA ORFEÓ CATALÀ

Cuarteto Quiroga
Haydn, Vivancos, Pärt i Mozart
DIMECRES, 08.10.14 — 20.30 h



Preus: 20 i 25 euros

Faust – Queyras – Melnikov
Trios per a piano de Schumann
DIJOUS, 06.11.14 — 20.30 h



Preus: 25 i 30 euros

Mark Padmore & Paul Lewis
La bella molinera de Schubert
DIUMENGE, 19.04.15 — 18 h



Preus: 30 i 40 euros

Alisa Weilerstein
Britten, Golijov, Bach i Kodály
DIJOUS, 07.05.15— 20.30 h



Preus: 20 i 30 euros

Clàssica i Jazz al Festival de Torroella de Montgrí 2014

Jack Liebeck



Paul Lewis

S'albiren canvis de rumb artístic en el Festival de Torroella de Montgrí, com evidencia la programació de l'edició número 34 d'aquest estiu 2014. Amb la música clàssica com a nucli central –18 concerts–, el jazz hi pren força amb 6 programes, mentre que l'atenció al vessant educatiu també hi creix, amb 5 propostes musicals familiars. En total són 29 concerts, que tindran lloc del 18 de juliol al 23 d'agost de 2014, principalment al nou auditori Espai Ter, inaugurat l'estiu passat, tret d'algunes propostes que s'adeqüen millor per les seves característiques a l'ambient que proporciona l'església de Sant Genís i la plaça Llevantina de l'Estartit, que proposa música a l'aire lliure. Una programació àmplia que, gràcies al nou auditori, ha permès augmentar notablement el nombre d'assistents (10.337 espectadors en l'edició passada, amb un 94% d'ocupació).

La programació clàssica segueix el segell artístic instaurat pel seu fundador i president, Josep Lloret, des dels inicis del festival, amb noms habituals com els del pianista bilbaí Joaquín Achúcarro, que fa 25 anys que visita Torroella a l'estiu. Al seu costat, cinc pianistes més integraran un cicle de piano inclòs al festival, que se suma a la novetat proposada per a les vacances de Setmana Santa també a Torroella en forma de festival de piano. En concret, aquest cicle comptarà amb el prestigiós pianista anglès Paul Lewis, amb un recital íntegrament dedicat a Beethoven; el pianista madrileny Luis Fernando Pérez, que interpretarà la integral de la *Iberia* d'Albéniz; les germanes Katia i Marielle Labèque en un programa amb acompanyament de percussió en què interpretaran la suite de *West Side story* de Bernstein en arranjament d'Irwin Kostal i dues obres de Gershwin i Glass; el jove rus Aleksei Volodin en un recital Schubert, Schumann i Chopin, i, finalment, la presentació del guanyador del Concurs Chopin, Ingolf Wunder, amb obres de Chopin i Liszt.

El concert inaugural serà a càrrec de l'Acadèmia 1750, orquestra resident del Festival i fundada en aquest mateix marc l'any 2006, amb Alfredo Bernardini com a director i la soprano Laia Frigolé com a solista, i amb obres dels catalans Jaume Casellas i Francesc Valls, i els il·lustres Bach, Vivaldi i Caldara, dins els actes del Tricentenari del 1714. La música barroca és un dels elements destacats del Festival i,

Javier del Real

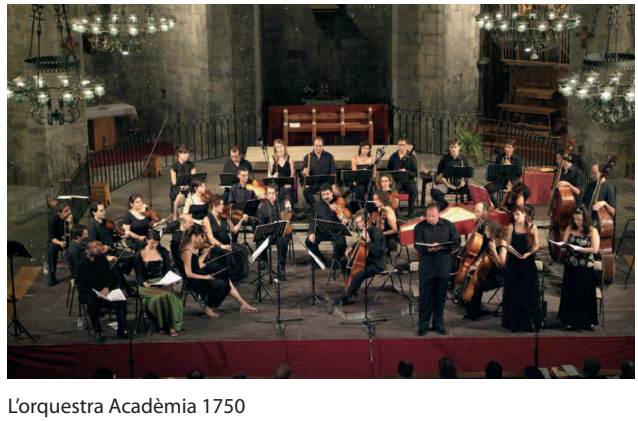


Josep Bros

sumats a la proposta inaugural, es podrà gaudir d'un segon concert amb l'Acadèmia 1750 i la soprano Marta Almajano interpretant unes *Cantatas españolas del Manuscrito Macworth*, escrites per José de Torres, Pere Rabassa i Antoni Literes. També es podran sentir dos programes amb música montserratina, el primer amb l'Ensemble Micrologus per interpretar el Cançoner de Montserrat (d'*El llibre vermell de Montserrat*) i el segon amb el grup Banchetto Musicale dedicat a obres religioses de mestres de Montserrat com Anselm Viola, Joan Cererols, Joan March i Miguel López, a més d'alguns coetanis europeus, com Pablo Bruna, Christoph Bernhard o Franz von Biber.

Dos dels atractius principals del Festival seran *Les quatre estacions* d'Antonio Vivaldi interpretades pel grup Europa Galante i el seu director, Fabio Biondi, com també la presència de l'Akademie für Alter Musik de Berlín en un programa amb protagonisme de l'oboè (a càrrec de l'oboista Xenia Löffler) amb obres de Tessarini, Vivaldi, Caldara, Porta i Marcello. Jordi Savall tornarà al Festival amb el seu grup Le Concert des Nations per interpretar un programa que du com a títol "Els gustos reunits", amb obres de Lully, Couperin, Marais i De Vizée, entre d'altres.

En l'àmbit clàssic, participaran al Festival la Camerata Salzburg i la violinista Patricia Kopatxiskaia en un concert amb obres de Bartók, Schönberg i Johann Strauss i el *Concert núm. 5 per a violí i orquestra en La major* de Mozart, i el concert del Quartet Casals amb un programa Mozart, Ligeti i Brahms. Reprenent l'estreta relació que durant molts anys va unir el Festival de Torroella amb el tenor Jaume Aragall, enguany el relleva un altre estimat tenor català, Josep Bros, que oferirà un recital acompanyat al piano per Marco



L'orquestra Acadèmia 1750



Ara Malikian

Evangelisti de cançons romàntiques italianes i àries de Massenet, Gounod, Verdi i romances de sarsuela.

Enguany l'Estartit acollirà sis concerts de jazz a l'aire lliure (plaça Llevantina) amb estils variats, com el *new orleans*, *soul*, big band, jazz de cambra, *funky jazz* i *latin jazz* i amb grups emergents com The Excitements, però d'altres de veterans, com el trompetista i percussionista Jerry González, el Trio Avishai Cohen o el grup Preservation Hall Jazz Band. El Festival estrena una producció especial en memòria de Mercedes Rossy, en record de la importància d'aquesta *jazzwoman* local com a pianista i compositora. Serà amb la big band Girona Jazz Project i la participació de grans figures del jazz internacional que van actuar amb ella. A més, dins la programació de Torroella es podran sentir els Tambors Kodo, originaris del Japó, concretament de l'illa de Sado, que viatgen pel món difonent el seu missatge d'*"humanitat compartida, consciència ambiental i pau"*. En l'àmbit dels concerts familiars es podrà gaudir del taller al voltant del ballet *La consagració de la primavera* d'Stravinsky, del qual Roger Bernat ha fet una versió escènica partint de la històrica de Pina Bausch. També es podrà veure *La casa flotant*, un concert musical basat en el diluvi universal; Ara Malikian presentarà *Les quatre estacions* de Vivaldi al públic més petit i el grup de rock *indie* Scala & Kolacny Brothers mostrarà arranjaments dels grans temes d'aquest estil. Finalment, el Trio Lluís Vidal oferirà l'acompanyament musical de la pel·lícula de Charles Chaplin *El circ*, tot commemorant el 125è aniversari del seu naixement.

Festival Nits de Clàssica

Girona. Del 25 de juny al 13 de juliol de 2014



Dimecres, 25 de juny a les 21h · Teatre Municipal de Girona — Preu: 35 €

Mischa Maisky, violoncel / **Lily Maisky**, piano

Obres de Bach, Xostakóvitx, Falla, Albéniz i altres.



Dissabte, 28 de juny a les 21h · Claustre de la Catedral — Preu: 25 €

Xavier Sabata, contratenor / **Kenneth Weiss**, clavecí

Obres de Händel, Scarlatti, Ruggieri i altres



Diumenge 29 de juny a les 20h · Claustre de la Catedral — Preu: 25 €

Fabio Biondi, violí / **Kenneth Weiss**, clavecí

J. S. Bach: Sonates per a violí i clavecí I



Dimarts 1 de juliol a les 21h · Claustre de la Catedral — Preu: 20 €

Benjamin Grosvenor, piano

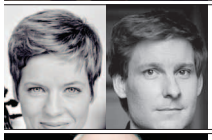
PRIMERA ACTUACIÓ A CATALUNYA. Obres de Schubert, Schumann, Ravel, Liszt i altres.



Dijous 3 de juliol a les 21h · Claustre del Monestir de sant Daniel — Preu: 20 €

Miloš Karadaglić, guitarra

PRESENTACIÓ A L'ESTAT ESPANYOL



Dissabte 5 de juliol a les 21h · Claustre de la Catedral — Preu: 25 €

Isabelle Faust, violí / **Kristian Bezuidenhout**, clavecí

J. S. Bach: Sonates per a violí i clavecí II



Diumenge 6 de juliol a les 20h · Auditori de Girona (Sala Xavier Montsalvatge) — Preu: 35-30 €

Les Arts Florissants / William Christie

L'air français: un passeig íntim per Versalles



Dimarts 8 de juliol a les 21h · Auditori de la Mercè — Preu: 25 €

Mark Padmore, tenor / **Julius Drake**, piano

An die musik – A la música: Lieds de Schubert i Britten



Divendres 11 de juliol a les 21h · Sala X. Montsalvatge (Auditori de Girona) — ENTRADA GRATUÏTA

JONC (Jove Orquestra Nacional de Catalunya)

Obres de H. Parra i R. Strauss: *Till Eulenspiegels Lustige Streichen* i *Mort i Transfiguració*



Diumenge 13 de juliol a les 20h · Catedral de Girona — Preu: 20-25 €

Anonymous 4

Anthology: 25 anys de gregorià i primeres polifonies

Festival **Off**

Dijous 26 de juny 21h · Claustre de sant Domènec — ENTRADA GRATUÏTA (AFORAMENT LIMITAT)

Quintet Arkhé / Obres de Mozart i Brahms

Festival **Off**

Dimecres 9 de juliol, 21h · Claustre de sant Domènec — ENTRADA GRATUÏTA (AFORAMENT LIMITAT)

Carles Marigó, piano / Viatge al passat d'anada i tornada

Festival **Off**

Dissabte 12 de juliol 21h · Auditori de la Mercè — Preu: 10 €

Cor de la Diputació de Girona / Pablo Larraz

Més informació: www.auditorigirona.org/nitsdeclassica · 872 08 07 09

VENDA D'ENTRADES (a partir de l'11 d'abril) CANALS DE VENDA: **WEB · TELÈFON · TAQUILLES**

Segueix-nos a: twitter facebook YouTube

FUNDACIÓ **AUDITORI PALAU DE CONGRESSOS** GIRONA

PACO DE LUCÍA

SIS CORDES QUE FAN UNA VIDA



El passat 25 de febrer, en una tranquil·la platja de la costa mexicana, Paco de Lucía va morir d'un atac de cor. Reconegut a tot el món com un dels millors compositors i sonadors de guitarra, figura cabdal per entendre la revolució viscuda pel flamenc els darrers cinquanta anys, no sabem si es va fer guitarrista perquè era introvertit o si tenir aquest caràcter el va conduir fins a l'instrument.

per Jordi Urpí

Perquè a Paco de Lucía el que de veritat li agradava era cantar, sempre ho deia. Però la vergonya el va situar rere la guitarra i amb les sis cordes va saber dibuixar un estil ràpid i exquisit alhora, que amagava una ferida interior per *"la inseguretat que em provocava ser només un guitarrista"*, en paraules seves. Tot plegat li va servir per construir un so diferent, en un moment en què la guitarra no tenia el mateix valor que té ara dins el flamenc. Després d'ell, tothom ho reconeix, el món de la guitarra flamenca va canviar, amb l'èxit i el respecte que va rebre, però també amb l'afegit d'unes responsabilitats i unes expectatives damunt la seva feina creativa que ell probablement no va buscar mai.

L'inici

Francisco Sánchez Gómez, el seu nom real, va néixer el 21 de desembre de 1947 a la localitat gaditana d'Algesires, en el si d'una família i d'un ambient clarament flamencs. El seu pare era un guitarrista aficionat, que combinava la venda ambulant amb el treball en *tablaos* i *juergas* de la ciutat. Els seus tres germans i la seva germana (Paco de Lucía era el més petit) van estudiar també cant i guitarra, tot i que només Ramón i Pepe, a més de Paco, van fer de l'art la seva forma de vida.

Empès pel seu pare i per la situació econòmica de la família (en alguna entrevista, el guitarrista havia declarat que no tenien diners per pagar l'escola), Paco de Lucía va deixar els estudis als 11 anys d'edat per dedicar més i més temps a l'aprenentatge i la pràctica de la guitarra flamenca. Inicialment va centrar-se en el domini dels fonaments de l'ofici de guitarrista, que en aquell moment era bàsicament acompanyar el *cantaor*. Però gràcies a les amistats del seu pare va conèixer personalment el Niño Ricardo (1904-1972), que visitava sovint la família. També va descobrir Sabicas (1912-1990) a través dels discos que el mestre publicava als Estats Units (havia marxat tot just iniciada la Guerra Civil) i que arribaven amb comptagotes a Espanya.

Aquestes dues figures, imprescindibles per entendre l'evolució de la guitarra fla-

menca durant el segle XX, van ser decisives en la formació musical de Paco de Lucía. I, de fet, podem afirmar que ell va ser la baula que les va connectar amb els músics contemporanis, en una mena de retorn agraït per l'herència i el coneixement rebuts. Però tornem on érem. A final de 1959 i amb només 12 anys, Paco de Lucía va actuar per primera vegada al costat del seu germà Pepe. L'experiència va resultar prou satisfactòria i l'any 1961 van enregistrar tres epés per a Hispavox amb el nom de Los Chiquitos de Algeciras, unes gravacions que les cròniques de l'època van descriure com *"un gran respecte per la tradició flamenca i un homenatge als més grans, com Antonio Chacón o Enrique el Mellizo"*.

A tota velocitat

L'edició d'aquests tres discos va accelerar els esdeveniments d'una manera insospitada, encara més si pensem en l'edat de Paco de Lucía. Molt abans de ser major d'edat (en aquell moment, per cert, la marcaven els 21 anys) i acompanyat del seu germà Pepe, va iniciar una etapa professional en *tablaos* de Madrid, va fer una gira de nou mesos per Amèrica del Sud amb una companyia de ballet clàssic espanyol i va participar en diversos discos signats per Fosforito o El Lebrijano, veus destacades de l'època. L'any 1967, després de fer-ne dos amb el guitarrista Ricardo Modrego i dos més amb el seu germà i també guitarrista Ramón de Algeciras, Paco de Lucía va publicar el seu primer disc com a solista, *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía* (Polygram).

Aquell mateix any va participar en l'enregistrament de *Flamenco-Jazz* (Saba), l'àlbum del quintet del saxofonista Pedro Iturralde que va obrir una porta que ja mai més no s'ha tancat, i va conèixer Camarón de la Isla, amb qui inicià una relació artística que es va traduir en deu discos i nombrosos concerts entre el 1968 i el 1977. Abans de fer els vint anys, Paco de Lucía ja acumulava tota una trajectòria que molts artistes ni poden ensumar en tota una vida. No ens hauria de semblar estrany, per tant que els darrers anys l'home es mogués més per inèrcia (*"entro en la rutina i tinc compromisos, faig gires; més que anar jo, em porten"*, va declarar en una entrevista publicada l'any 2011 en el diari «20Minutos») que no pas per unes motivacions que, de ben segur, li devien ser difícils de trobar.

Aquesta primera etapa de Paco de Lucía va culminar amb el disc *Fuente y caudal*



(Fonogram, 1973). O potser seria millor dir que ho va fer amb *Entre dos aguas*, la coneguda peça, d'aire rumber i relaxat, que va llançar definitivament el mestre d'Algesires a la fama mundial, dins i fora del circuit del flamenc. I ja és curiós que tot plegat nasqués d'un d'aquells discos que, temps era temps, els músics es veien obligats a realitzar per contracte i d'una petita improvisació amb el bongó de Pepe Ébano que van decidir recuperar per aconseguir que el disc tingués vuit temes (quatre per cada cara). Són aquelles petites grans sorpreses que ens reserva la vida.

Obrir totes les portes

L'èxit internacional aconseguit per *Entre dos aguas* va apropar aquesta música a un públic que en sabia poc o no gens, de flamenc. I entre aquests nous aficionats podem esmentar Carlos Santana, Al Di Meola, John McLaughlin o Chick Corea, personatges amb qui Paco de Lucía va treballar en diferents projectes durant el final dels anys setanta i els vuitanta. El més consistent de tots va ser el compartit amb Di Meola i McLaughlin, anomenat Guitar Trio, i que va deixar testimoni en dos grans discos, *Friday night in San Francisco* (Philips, 1981) i *Passion, grace and fire* (Philips, 1983), i un retrobament anys més tard prou reeixit, *The Guitar Trio* (Verve, 1996).

En aquesta internacionalització del flamenc també va jugar un paper de gran importància el seu històric sextet, que en l'alineació més coneguda d'aquella època incloïa els seus germans Pepe de Lucía (veu) i Ramón de Algeciras (guitarra), Jorge Pardo (saxòfon, flautes), Carles Benavent (baix elèctric), Rubem Dantas (percussions) i Manolo Soler (percussions, ball). Discos imprescindibles d'aquest període són *Sólo quiero caminar* (Phonogram, 1981), *Siroco* (Polydor, 1987) i *Zyryab* (Polygram, 1990), treballs definitius per entendre l'esforç de Paco de Lucía per trobar noves estructures melòdiques i rítmiques pel flamenc.

Alimentat pel flamenc i enriquit pel jazz, el camí de Paco de Lucía també es va creuar amb alguns autors de música clàssica que el van captivar, fins i tot obsedir. I va ser així que a final dels anys vuitanta, i quan ja s'havia trobat amb les obres de Lorca i Falla, va iniciar un projecte que feia temps que li rondava pel cap: volia tocar *El concierto de Aranjuez*, la gran obra del mestre Joaquín Rodrigo. Amb l'ajut del també guitarrista José María Gallardo del Rey, la va estudiar, la va memoritzar i la va interioritzar per, després, fer-la brollar com si es tractés de generació espontània. L'edició del disc corresponent, l'any 1991, ens permet recuperar una feina gegantina, que evidencia que la denominada alta cultura només és útil si reflecteix i reforça la saviesa popular, i que, probablement, suposa el cim creatiu de Paco de Lucía.

Una maduresa eterna

Tot i que algunes de les seves experimentacions van suposar una pèrdua en la puresa del seu toc, sempre vigorós i rítmic, Paco de Lucía serà considerat sempre un gran intèrpret d'estil molt personal gairebé des del seu inici, una mostra de maduresa només a l'abast dels escollits. Com a bon guitarrista, Paco de Lucía era una persona enigmàtica i introvertida, característiques que ell tenia assumides amb molta naturalitat, de les quals parlava obertament en les entrevistes i que explicava per totes les hores dedicades a l'instrument, sol, tancat en una habitació, corda amunt, corda avall. És clar que també hi havia trobat la solució: fer concerts i gires per recuperar el contacte amb la gent.

Potser per aquesta esquizofrènia, o potser esgotat després de cinc dècades de brillant trajectòria professional, cada cop passava més temps fora del circuit musical, refugiat en la petita localitat del mar Carib mexicà on el va trobar la mort. Ja l'any 1998, en una entrevista per al diari «El Mundo» després de publicar *Luza* (Polygram), declarava: *"Ara penso molt en el temps, ja no en tinc tant. Per primera vegada crec que he d'afanyar-me i passar més temps a casa, dedicar-me al treball de composició. Perquè, finalment, això és el que quedarà, els concerts se'ls endú el vent"* ♦



Bernd Uhlig

SECRETS DE FAMÍLIA

PHILIPPE BOESMANS ESTRENA 'AU MONDE' A LA MONNAIE DE BRUSSEL·LES

per Xavier Cester

El concepte "òpera sostenible" ha estat una de les aportacions més curioses fetes darrerament al debat sobre la gestió de grans equipaments culturals com el Gran Teatre del Liceu. La idea no ha estat gaire desenvolupada més allà de deixar entendre que es tracta de programar títols que donin diners, un experiment fet no precisament amb gasosa i que sembla oblidar que cap coliseu líric és sostenible sense les aportacions públiques i dels patrocinadors privats, en proporcions variables segons el model de gestió. El concepte té tot l'aspecte de ser una excusa argumental per justificar amb raons econòmiques l'arraconament de tota proposta que impliqui un mínim de risc creatiu i s'allunyi d'una concepció ultraconservadora del repertori.

¿L'òpera contemporània és sostenible? Si agafem un full de càlcul i ho analitzem des d'una perspectiva merament comptable, la resposta hauria de ser no. ¿A quin gestor fiscalment responsable se li acudiria estrenar una nova òpera quan es pot fer tant de calaix amb reposicions incessants de *Traviata, Carmen* o *Bohème*? Òperes magistrals, no n'hi ha cap dubte, però aquest no és el debat. Si el gènere vol tenir un futur, ha de continuar tenint cura del vessant creatiu i afavorir les estrenes de nous títols. Com en altres ocasions hem comentat, autors tan variats com Glass, Adams, Adès, Rihm, Hosokawa, Sciarrino o Turnage palesen la vitalitat de l'òpera i la seva capacitat d'adreçar-se a l'espectador d'avui.

Alguns teatres tenen molt clar quin és el paper que ha d'ocupar l'òpera contemporània. Com La Monnaie de Brussel·les, sense anar més lluny. A final de març s'hi estrenava la setena òpera de Philippe Boesmans (1936), *Au monde* (a la foto, una escena de l'òpera amb Stéphane Degout i Charlotte Hellekant), i, en acabar la representació, davant un compositor ja emocionat per la càlida rebuda, el director general de la companyia, Peter de Caluwe, mostrava un medalló en una de les llotges de la sala amb el nom del músic belga. Era un nou homenatge a un dels compositors operístics més destacats de final del segle XX i començament del XXI. Un reconeixement fet quan Boesmans encara està ben present entre nosaltres i amb nous projectes en cartera.

En el seu parlament, De Caluwe va recordar el nom decisiu en la carrera teatral de Boesmans, el fa poc desaparegut Gerard Mortier, a qui, a més, era dedicada l'estrena. Va ser el brillant i polèmic gestor qui, en la seva etapa al capdavant de La Monnaie, va encarregar al compositor la seva primera òpera, *La passion de Gilles* (1983), seguida per la reorquestració de *L'incoronazione di Poppea* (1989, revisada el 2012 per al Teatro Real, de nou amb Mortier com a impulsor). Amb *Reigen* (1993), Boesmans assolí una notorietat internacional que ja no l'ha abandonat en els títols posteriors: *Wintermärchen* (1999), *Julie* (2005) i *Yvonne, princesse de Bourgogne* (2009), l'única no estrenada a Brussel·les sinó a París; és clar, amb Mortier com a director del teatre.

El suport a Boesmans no ha estat, però, una dèria personal de Mortier; els successors del belga a La Monnaie, Bertrand Foccroulle i Peter de Caluwe, han continuat comptant amb el compositor, alhora que també han estrenat òperes altament interessants d'autors com Kris Defoort o Benoit Mernier. L'incendi del Liceu va frustrar la presentació a Barcelona de *Reigen*, però La Monnaie se'n va rescabalar visitant el 2003 el teatre de La Rambla amb *Wintermärchen*. Al fossat hi havia Kazushi Ono, fa ben poc nomenat futur director titular de l'OBC.

Au monde representa un punt i seguit en la trajectòria operística de Boesmans, ja que en aquesta ocasió no ha col·laborat amb el seu llibretista i director d'escena habitual, Luc Bondy, ni ha adaptat un gran clàssic de la literatura com les peces de Schnitzler, Shakespeare, Strindberg i Gombrowicz dels títols anteriors. Ha estat el dramaturg fran-

cès Joël Pommerat qui ha adaptat una obra pròpia, un text un punt críptic per al qual Boesmans ha escrit una partitura d'una bellesa per moments enlluernadora, banyada d'una melangia inaprehensible.

La música de Boesmans ha assolit un refinament tímbric extraordinari i la llibertat a l'hora de triar recursos i tècniques de qui ja no està preocupat per cap dogma o cap concepció políticament correcta de la modernitat. De fet, tenint en compte la fluïdesa d'un cant més conversacional que no pas exhibicionista i una orquestració preciosista, transparent i màgica, en ocasions semblava que érem pels volts del 1910, amb Mahler, Strauss i Debussy mirant per sobre l'espatlla de Boesmans mentre aquest escrivia *Au monde* sense caure mai ni en el pastitx ni la citació gratuïta. L'únic element clarament exogen era *My way*, la cançó popularitzada per Frank Sinatra, emprada en els intermedis onírics i arranjada amb una habilitat fascinant.

¿El text de Pommerat talla massa les ales de la música? Més aviat el que succeeix és que Boesmans s'adapta sense problemes a l'estructura entretallada de la trama, jugant fins i tot amb les expectatives de l'espectador que espera que les frases amb més volada lírica desemboquin en algun passatge més o menys proper a una ària convencional. El compositor segueix el joc d'un llibret un punt críptic que posa la lupa sobre una família potentada plena de secrets només suggerits, somnis pertorbadors, oblits reveladors i futur fosc.

Aquest darrer element és un dels que expliquen per què Pommerat reconeix que la seva obra se situa a cavall del simbolisme de Maeterlinck (les coses dites a mitges) i el realisme de Txékhov (hi trobem tres germanes), amb ressonàncies mítiques que van encara més enllà en l'imaginari col·lectiu com l'únic personatge amb nom propi, Ori, el germà militar que, com Orestes, torna al casal familiar per assumir de no gaire bon grat l'herència paterna. El mateix Pommerat va dirigir una posada en escena impecable amb un dispositiu senzillíssim, un marc tancat i fosc amb obertures de llum canviants, tot i que la fosa a negra al final de cada quadre contribuïa a la sensació fragmentària de l'obra.

Patrick Davin va extreure de la notable orquestra brussel·lesa tota la delicadesa necessària. El repartiment també va estar a un gran nivell; un equip equilibrat, perfecte per a una obra que privilegia el conjunt per sobre del lluïment individual. Tot i això, cal esmentar Stéphane Degout com un circumspecte Ori, un brillant Yann Beuron com a marit de la filla gran i, com a tres germanes: Charlotte Hellekant (de veu càlida tot i un agut aspre), Patricia Petibon (llàstima dels sons fixos marca de la casa) i Fflur Wyn (de timbre límpid). L'estranya que desestabilitza el nucli familiar era Ruth Olaizola, actriu de la companyia de Pommerat que ha interpretat el mateix paper, amb les seves tirallongues en eusquera o quelcom semblant, en tots els muntatges de l'obra original.

Al final de la funció, Peter de Caluwe també va homenatjar, abans de la seva jubilació, el responsable de les finances de La Monnaie, que va sanejar el teatre i a qui va agrair la capacitat de no dir mai que no d'entrada a les propostes dels directors. Visió artística primer, i gestió econòmica responsable per fer-la possible, després: ¿no és aquest l'ordre lògic en una "òpera sostenible"? ♦

Festival de Música Antiga dels Pirineus

Del 19 de juny al 20 d'agost 2014

Entrades a partir de 8€

Escolania de Montserrat
Jordi Savall
La Grande Chapelle
Solistes del Latvian Radio Choir
Forma Antiqva
La Real Cámara i Raquel Andueza
Magister Petrus
Marta Infante i Manuel Vilas
Laia Frigolé, María Elena Medina i Belisana Ruiz
Ensemble Fortuna d'un gran tempo
Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra i Cor de Cambra Enric Granados
Música Antiga Girona
Ensemble Una cosa rara
Barrock'n'roll
Acadèmia del 2n Curs de Música Antiga del FeMAP



Més informació, venda d'entrades a **www.femap.cat** i paquets turístics a **www.packsturisticsfemap.cat**



A propòsit de...

MARC MONCUSÍ

UN DIRECTOR TARRAGONÍ QUE TRIOMFA A L'AMÈRICA LLATINA

Tomasz Griessgraber

Els pròxims mesos, el director català Marc Moncusí es posarà al capdavant de diverses orquestres llatinoamericanes. De fet, però, fa temps que el músic tarragoní du a terme una activitat cada vegada més intensa en aquella àrea del planeta, tot i que també dirigeix sovint al nostre país i a la resta d'Europa.

per Albert Torrens

Quan i com va començar la seva activitat professional als països llatinoamericans?
La primera vegada va ser l'any 2002, quan vaig dirigir l'Orquestra Simfònica de Xile. Posteriorment he fet gires per Cuba, Mèxic, Colòmbia, etcètera. Els primers contactes sempre són a través d'agències artístiques. Després, si fas una bona feina, es van obrint més portes i sorgeixen més contractes.

¿En algun moment va prendre una decisió conscient d'anar-hi a fer carrera? Fins a quin punt va ser fruit de la manca d'oportunitats a Catalunya?
La feina et porta on et porta. Els bons compromisos que tinc allà no són per una opció personal sinó de les orquestres. El mateix passa a Europa: vas allà on et contracten. Catalunya és un país molt petit i el món no s'acaba –ni comença– aquí. Òbviament, sóc català i no puc negar que m'agradaria dirigir les nostres orquestres, però crec que no em puc queixar.

A Catalunya va fundar el Barcelona Modern Project (BMP), amb el qual ha enregistrat molt i també ha viatjat a l'estranger. ¿En algun moment va tenir la sensació que per poder dirigir aquí calia crear un conjunt propi?
No. Vaig fundar el BMP el 2004 –enguany complim deu anys!– amb l'únic desig de fer música contemporània, no per dirigir aquí. El repertori que acostumo a fer amb grans orquestres simfòniques és més tradicional i em sento especialment a gust amb Brahms, Mahler, Strauss i Schönberg.

¿Té possibilitats i interès per introduir música catalana en els programes que dirigeix a l'estranger?
El passat mes de març vaig debutar amb l'Orquestra de Cambra de Bellas Artes, a Ciutat de Mèxic, amb un programa íntegrament català –Ortega, Benguerel, Montsalvatge i Suriñach–, a petició expressa del mestre valencià José Luis Castillo. Als directors convidats, normalment se'ns demanen idees, tot i que el programa definitiu es concreta conjuntament amb el director titular i sovint –i és lògic– sol incloure peticions de les orquestres que ens acullen. La qüestió no és fer música catalana o no, sinó fer bona música. I és obvi que aquí n'hi ha, però els criteris de programació són molt complicats arreu del món i no sempre és possible.

Quin percentatge del seu temps dedica a altres activitats artístiques a banda de la direcció?
A banda de tot allò que comporta ser un director convidat –recerca de programes, gestió de viatges, etcètera–, estic al capdavant del BMP envoltat de magnífics músics i col·laboradors amb els quals fa molt temps que treballem junts. També sóc el director artístic de l'Associació de Concerts de Reus al Teatre Fortuny, que comporta fer la programació de cada temporada. No tinc gaire temps de descansar, però fent música tampoc no ho necessito. Faig allò que m'agrada: la meva vida no tindria sentit sense la música.

Les agendes dels directors i les orquestres es tanquen amb molts mesos –fins i tot anys– d'antelació. ¿Hi ha algun projecte de futur que li faci una il·lusió especial?
El 2014 el tinc ple, i per als dos anys següents, tot i que és molt aviat per dir-ho, hi ha projectes amb molt bones orquestres. A grans trets, puc dir que l'any que ve seré a Portugal, Polònia, Turquia i novament a Mèxic. També faré concerts i enregistraments amb el BMP. I el 2016, viatjaré a Anglaterra, Finlàndia i els Estats Units. ♦

Perfil

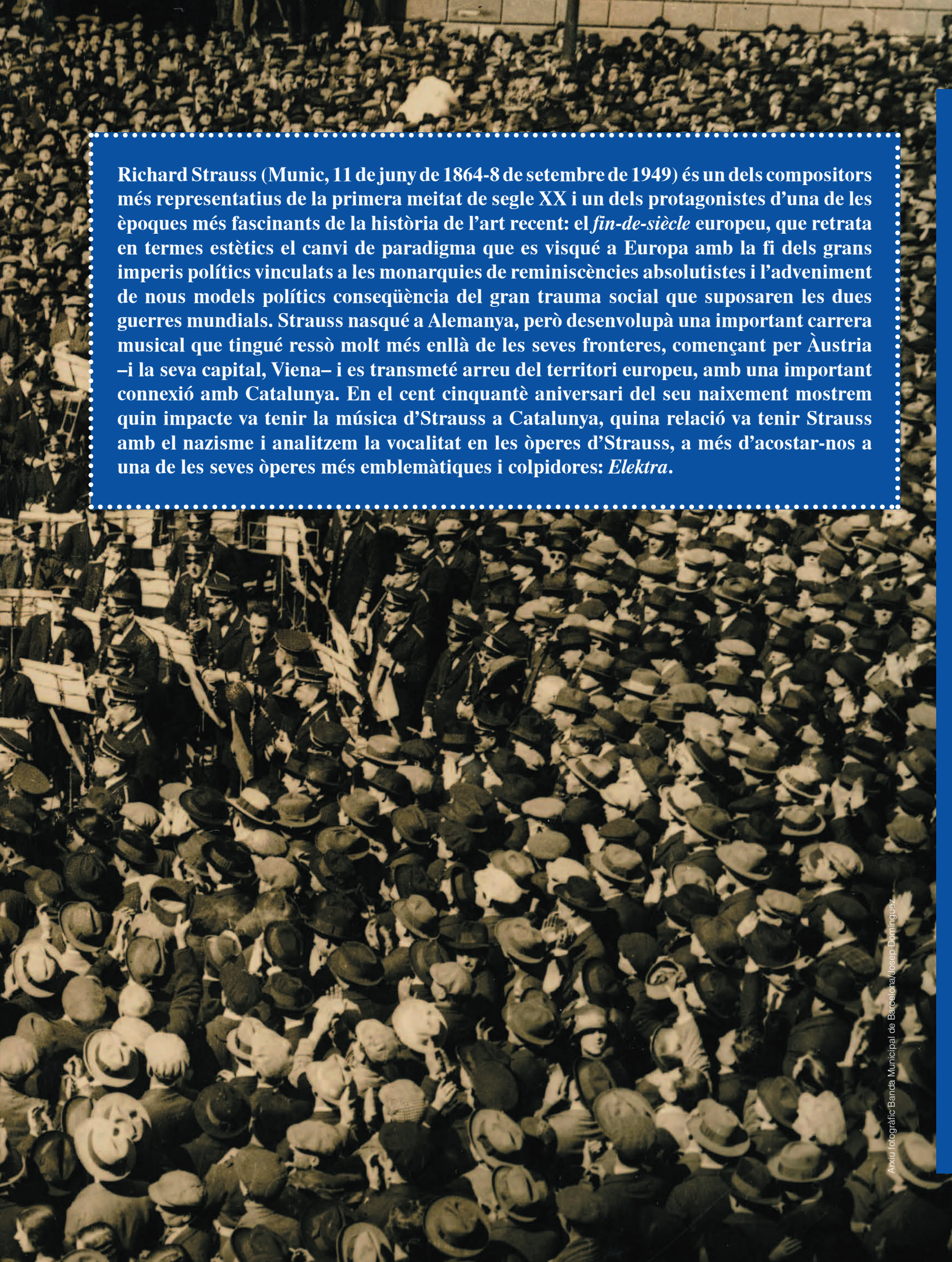
Dues formacions brasileres, una de mexicana i una de colombiana l'han convidat pròximament amb motiu de compromisos tan heterogenis com dos concerts commemoratius del mundial de futbol al Brasil i una producció de *Madama Butterfly* al Teatro Metropolitano de Medellín. A la tardor també l'esperen, entre altres països, a Cuba. I la seva agenda és plena a dos anys vista. La trajectòria de Marc Moncusí és el fruit d'una feina ben feta, amb paciència i confiança, i el seu perfil internacional, un exemple més de la dimensió universal del llenguatge de la música.



Dossier

Richard Strauss 150è aniversari

Richard Strauss (Munic, 11 de juny de 1864-8 de setembre de 1949) és un dels compositors més representatius de la primera meitat de segle XX i un dels protagonistes d'una de les èpoques més fascinants de la història de l'art recent: el *fin-de-siècle* europeu, que retrata en termes estètics el canvi de paradigma que es visqué a Europa amb la fi dels grans imperis polítics vinculats a les monarquies de reminiscències absolutistes i l'adveniment de nous models polítics conseqüència del gran trauma social que suposaren les dues guerres mundials. Strauss nasqué a Alemanya, però desenvolupà una important carrera musical que tingué ressò molt més enllà de les seves fronteres, començant per Àustria –i la seva capital, Viena– i es transmeté arreu del territori europeu, amb una important connexió amb Catalunya. En el cent cinquantè aniversari del seu naixement mostrem quin impacte va tenir la música d'Strauss a Catalunya, quina relació va tenir Strauss amb el nazisme i analitzem la vocalitat en les òperes d'Strauss, a més d'acostar-nos a una de les seves òperes més emblemàtiques i colpidores: *Elektra*.



Arxiu fotogràfic Banda Municipal de Barcelona/Josep Domínguez

"Ricart" Strauss

PRESÈNCIA I INFLUX DE RICHARD STRAUSS AL MÓN MUSICAL CATALÀ

per Xavier Chavarria

Richard Strauss va visitar el nostre país en poques ocasions, bàsicament durant les primeres dècades del segle passat, però l'empremta que va deixar en músics, premsa especialitzada i aficionats va ser significativa. Wagner ho dominava tot i generava grans passions, però aquell jove bavarès, amb els seus poemes simfònics acerats, aportava un aire nou a la música, feia un pas endavant que el món musical barceloní va saber intuir i valorar. La seva manera de dirigir i de treballar amb les orquestres també va ser una revelació que va sotraguejar el panorama somort i endormiscat que predominava en les formacions musicals del moment. Tot i l'admiració que va despertar, Strauss no va deixar petjada en el llenguatge i l'estil musical dels compositors catalans de l'època; però n'hi va haver un que hi va tenir una relació més intensa, una afinitat especial palpable en moltes de les seves obres: Joan Manén.

Nou món sonor, noves maneres

Strauss va visitar per primera vegada la ciutat de Barcelona el mes de novembre de 1897. Tenia 33 anys i ja gaudia d'una reputació incontestable a nivell internacional: a part de ser un dels compositors més rellevants del moment, el 1885, amb 21 anys, ja era assistent de Hans von Bülow a Meiningen, i l'any següent va ser nomenat director de l'orquestra de l'Òpera de Munic. A Barcelona va ser convidat per Antoni Nicolau, que era director de l'Orquestra del Teatre Líric i promotor dels cicles de Quaresma al Liceu (en va arribar a fer vuit, des del 1896). Nicolau va programar una sèrie de concerts simfònics amb obres d'Strauss. Per aquestes latituds la seva música no es coneixia gens: *"és el dels valsos?"*, preguntava la gent als músics de l'orquestra, que responien amb tota impunitat que sí, per tal de no espantar el personal i aconseguir major afluència de públic. Antoni Nicolau va preparar el repertori en els assajos previs i Strauss va dirigir els concerts, que incloïen obres de Beethoven, els seus poemes simfònics *Don Joan* i *Mort i transfiguració* i fragments de l'òpera *Guntram.* Aquells concerts van ser una revelació tant per als aficionats com per als experts. La crítica apareguda a «La Vanguardia» del 14 de novembre mostra l'admiració per la magnètica manera de dirigir d'aquell jove bavarès: *"La* Simfonia Heroica *de Beethoven salió de su batuta transfigurada, produciendo entre el público un deleite indecible. Difícilmente se volverá a oir una ejecución tan ajustada, tan expresiva, tan exhuberante de matices y filigranas."* I tothom va quedar corprès per la potència i el domini que Strauss exhibia en aquell nou gènere: *"Lo fort d'Strauss són els poemes musicals, obres sense paraules, inspirades en planes literàries que únicament a través dels sons diuen més i millor que el que pot expressar la poesia [...] tot un món d'impressions vives i fondes [...]. L'orquestra tractada magistralment [...] anima constantment el fondo de l'obra tan expressiva com arravatadora. En aquest punt es pot dir que Richard Strauss ha anat més enllà que el mateix Wagner"* («L'Esquella de la Torratxa», 19/11/1897). El poema *Don Joan* va ser entès pel cronista de «La Vanguardia» com l'auguri d'un nou món músical: *"El poema* Don Juan *es para todo el mundo algo que no se ha oído nunca; la revelación de una nueva forma musical potente, inspirada, opulenta en medios de expresión hasta aquí desconocidos y tan hondamente psicológica como brillantemente colorida. Parécenos una feliz conjunción del pensamiento y del sentimiento, de la filosofia del norte y del arte del mediodía."*

Strauss no va deixar petjada en el llenguatge i l'estil musical dels compositors catalans de l'època; però n'hi va haver un que hi va tenir una relació més intensa, una afinitat especial palpable en moltes de les seves obres: Joan Manén.

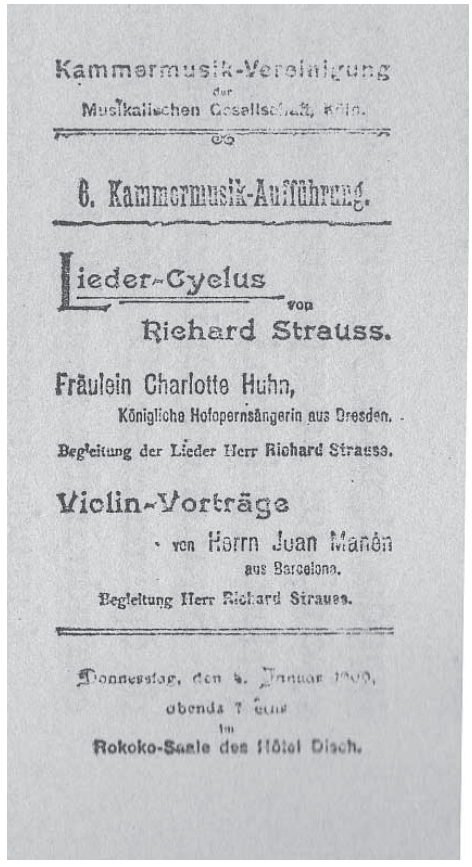
El testimoni de Joan Manén

Als assajos previs a aquest concert, hi va assistir un jovenet de catorze anys que ja era compositor i un prodigi del violí: Joan Manén. Quinze dies abans, la mateixa orquestra li havia estrenat el seu *Concierto op. A-1* i feia un parell de mesos que havia tornat de la seva segona gira de concerts pel continent americà. Manén va quedar absolutament fascinat per aquella música i pel magnetisme del seu autor, i va deixar constància d'aquelles impressions en un article publicat a «La Vanguardia» cinquanta anys després, amb motiu de la mort d'Strauss; un escrit que també ens revela pràctiques i costums de l'època, sorprenents i insòlites:

"Yo asistí a todos los ensayos preparatorios que hizo el maestro Nicolau del después famoso poema sinfónico Don Juan. *No fueron alentadores. Se leía pero no se trabajaba. Nuestros músicos sentían en aquellos tiempos cierta antipatía por el ensayo [...]. Tenía su explicación, y en ésta su descargo, no artístico, mas sí humano: el ejecutante de entonces estaba miserablemente retribuído. La noche en que llegó Strauss al ensayo, como se trataba de un extranjero, suprimiéronse cigarrillos y destapáronse cráneos (a la sazón se ensayaba a menudo con el sombrero puesto y el pitillo en la boca) y por encima de la hueste instrumental ondeó su admirable instinto de adaptación. La labor preparatoria que del* Don Juan *se había*

Arxiu fotogràfic Associació Joan Manén





Kammermusik-Vereinigung
der
Musikalischen Gesellschaft, Köln.

6. Kammermusik-Aufführung.

Lieder-Cyclus
von
Richard Strauss.

Fräulein Charlotte Huhn,
Königliche Hofopernsängerin aus Dresden.
Begleitung der Lieder Herr Richard Strauss.

Violin-Vorträge
von Herrn Juan Manén
aus Barcelona.
Begleitung Herr Richard Strauss.

Donnerstag, den 4. Januar 1900,
abends 7 Uhr
im
Rokoko-Saale des Hôtel Disch.

El violinista i compositor català Joan Manén (a la foto en l'època en qüestió) va conèixer Richard Strauss en la seva primera joventut i, fins i tot, va oferir alguns recitals a l'estranger acompanyat al piano per l'eminent director i compositor alemany, com s'indica al programa

hecho, de poco sirvió. Su autor accidentó todos los movimientos, acelerándolos tanto, que casi resultó una primera lectura. No obstante todo vibraba y vivía. Música y músicos parecían otros. Y en este ambiente de adivinación, de esfuerzo momentáneo, base del arte reproductivo, transcurrieron aquellos interesantísimos conciertos." («La Vanguardia», 1/10/1949).

No només van ser les seves obres i el demolidor tarannà d'Strauss amb la batuta el que van impressionar Manén, sinó també aquella personalitat brillant, altiva però bonhomiosa que el violinista barceloní recordava amb humor:

"La personalidad de Strauss [...] era de una cautivadora amabilidad, sencillo y comunicativo, gustando del aplauso y sonriendo al elogio. Yo, rapaz movedizo, entusiasta y exaltado, iba al escenario para estrechar la mano del maestro Nicolau y de paso para quedarme embobado mirando al músico alemán. Y ni a éste, que sonreía ante mis mudas contemplaciones, se le ocurrió inquirir quién era el bobalicón que le observaba con tanta insistencia, ni a mí decirle lo que pugnaba por salir de mis labios: «¡Cuánto le admiro, maestro!»."

Després d'aquesta primera trobada, iniciàtic i revelador, Manén es va adscriure a aquella estètica postromàntica, de tall wagnerià, que havia descobert en les obres d'Strauss.

Afinitats electives

Strauss i Manén es portaven dinou anys (van néixer el 1864 i el 1883, respectivament) i pertanyien a generacions i cultures musicals diferents, però en totes les trobades, tot i ser poques, sempre hi va haver una empatia especial. El 4 de gener de 1900 tots dos músics van oferir un recital en territori alemany, a la sala rococó de l'Hotel Disch de Colònia. Al repertori hi havia diverses obres per a violí i piano de Manén, que ell mateix va tocar acompanyat per Strauss. Manén –que, recordem-ho, només tenia setze anys– explica al llibre *Mis experiencias* que Strauss acompanyava a la perfecció i que només va caldre un sol assaig per quadrar-ho tot: s'entenien de meravella, com si compartissin la mateixa idea de la música. El concert va ser un èxit i en acabar la vetllada Strauss es va adreçar a l'amfitrió del concert, i assenyalant al jove Manén, va dir en francès: *"Voilà le jeune maître!"* Aquella floreta va quedar gravada per sempre més al cor de Manén. En el decurs del sopar posterior es va parlar de Barcelona, i Strauss va demostrar recordar-se'n prou bé: *"Ensalzó las relevantes dotes de nuestras orquestas, y censuró las graves deficiencias de nuestros ferrocarriles, haciendo hincapié en ambos motivos con fácil donosura."*

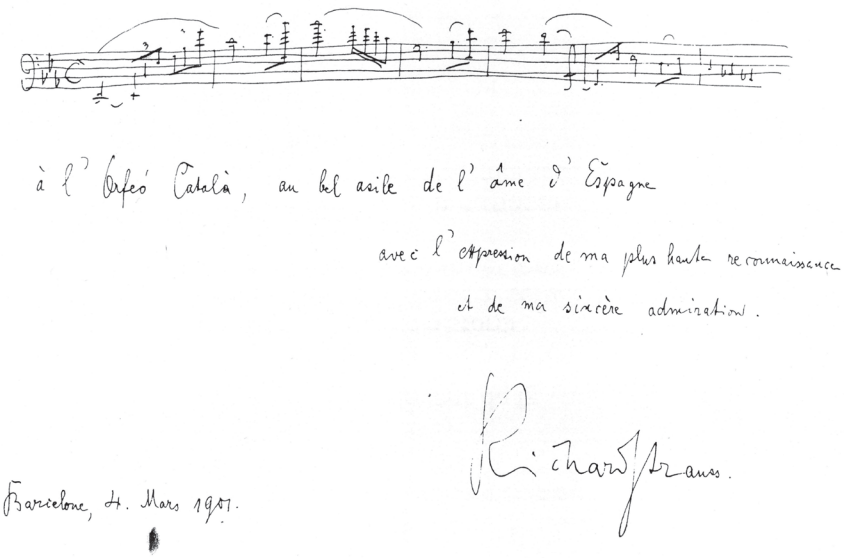
Probablement sense ni pretendre-ho, Manén va ser considerat des de ben jove *"el Strauss español"* i, tot i la inexactitud d'aquesta afirmació, la petjada i l'afinitat estilística són inqüestionables. Una de les cinc òperes que va compondre Manén, *Neró i Acté,* es va representar (traduïda a l'alemany) a Karlsruhe, Leipzig, Dresden, Colònia i Wiesbaden. Va ser precisament en les

funcions a l'Òpera Reial de Dresden de l'any 1908 que Manén va coincidir novament amb Richard Strauss perquè aquell teatre oferia també el muntatge de *Salome,* i els assajos de les dues òperes van coincidir durant unes setmanes. Les funcions de *Neró i Acté* a Alemanya van ser un èxit de públic i de crítica, i Ludwig Hartmann va escriure una crònica l'endemà de l'estrena al Dresdener Neueste Nachrichten on deia (i citem textualment el que Manén va traduir a *Mis experiencias): "¿Habrá Dresden con el joven compositor barcelonés descubierto un Richard Strauss español? Si se comparan las originales y agradables melodías de Manén, y por otra parte la genial contrapuntística y polifónica construcción de Strauss que de una manera fantástica y ardorosa el español también ostenta, podríamos encontrar muchos puntos de contacto, tales como la elevadísima pintura sinfónica de la orquesta, la más grande potencia dramática, la avanzada armonía, modulaciones y sonoridad."*

Manén va conèixer infinitat de músics, directors i compositors al llarg de la seva dilatada carrera, però pocs van deixar-li una petjada tan fonda com Richard Strauss, musicalment i humanament. Manén admirava Strauss i la seva figura és omnipresent en les seves memòries, però també en la seva música, a través d'un llenguatge i d'un estil compositiu que, convenientment modulats per l'insubornable esperit llatí del violinista català, li han donat caràcter i personalitat inconfusibles. Sense cap mena de dubte, i mantenint les distàncies que calgui, si algun músic català es pot considerar l'homònim de Richard Strauss, aquest és Joan Manén.

Strauss al Liceu

Durant els primers anys del nou segle, Antoni Nicolau va continuar organitzant cicles de concerts de Quaresma al Gran Teatre del Liceu. L'any 1901 va tornar a convidar-hi Richard Strauss per dirigir diverses obres seves: els poemes simfònics *Vida d'heroi* i *Till Eulenspiegel,* i el poema coral a setze veus *Al capvespre,* interpretat per l'Orfeó Català. Strauss s'havia enamorat de l'emblemàtica massa coral que dirigia Millet en sentir-li cantar un cor de Clavé, audició que va provocar en el compositor bavarès un comentari que va ser recollit pel cronista de la revista «Els Quatre Gats»: *"Aneu a Alemanya, canteu aquesta música i us asseguro un èxit. Avui telegrafiaré a Berlín notificant el que he sentit. Us enviaré un cor a setze veus que tinc i que farà per vosaltres."*



à l'Orfeó Català, au bel asile de l'âme d'Espagne

avec l'expression de ma plus haute reconnaissance

et de ma sincère admiration.

Richard Strauss.

Barcelone, 4. Mars 1901.

Arxiu fotogràfic Centre de Documentació de L'Orfeó Català

Autògraf de Richard Strauss al Llibre d'Or de l'Orfeó Català, del 4 de març de 1901. El compositor dedica el tema principal del seu poema simfònic *Vida d'heroi* a l'Orfeó Català, amb una dedicatòria en francès que diu: *"A l'Orfeó Català, un bell refugi de l'ànima d'Espanya amb l'expressió del més alt reconeixement i la meva sincera admiració"*

La connexió amb el Palau i l'Orfeó Català

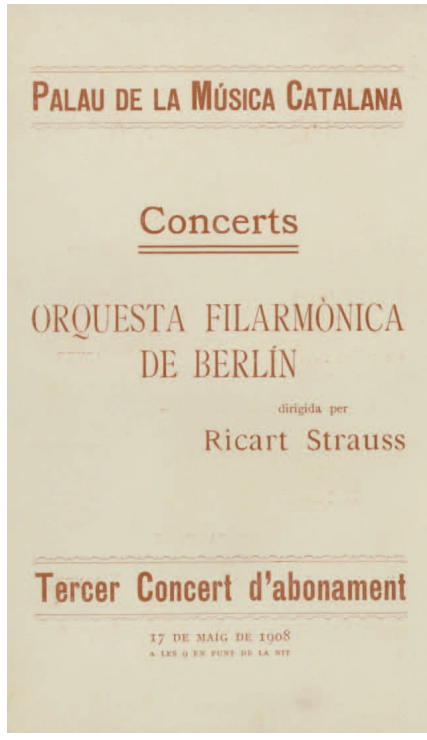
El 9 de febrer de 1908, en un moment de màxima efervescència social i musical a Barcelona, s'inaugurava el Palau de la Música Catalana, el nou estatge de l'Orfeó Català. Des de l'inici, el Palau es va convertir en l'epicentre de l'activitat musical de Catalunya i en un pol cultural de primer ordre. Durant aquells primers anys hi van actuar figures internacionals de gran prestigi, i Richard Strauss en va ser una de les més celebrades. El mes de maig, els dies 15, 16 i 17, va actuar al Palau l'Orquestra Filharmònica de Berlín dirigida per Richard Strauss i van interpretar tres simfonies de Beethoven (les números 3, 5 i 7), preludis i obertures de Wagner, els *Preludis* de Liszt, i tres poemes simfònics del mateix Strauss que ja havien sonat l'any 1901: *Don Joan, Mort i transfiguració* i *Till Eulenspiegel.* Aquells concerts van despertar molta expectació i van tenir un ampli ressò a la premsa. Dos anys després, la veneració que sentia Barcelona per Strauss i per la seva música es consolidava definitivament amb un concert significatiu que es va presentar com a Festival Wagner-Strauss, celebrat el 31 de maig de 1910 al Palau, en el qual van sonar *Així parlà Zarathustra* i la *Simfonia Domèstica, op. 53* al costat de fragments de *Lohengrin, Parsifal, Tristany i Isolda* i *El capvespre dels déus.* En un moment d'efervescència wagneriana, l'equiparació és altament significativa.

Strauss sempre va estar enamorat de l'Orfeó Català, i va corroborar aquest sentiment als concerts que la massa coral que dirigia Lluís Millet va fer al Royal Albert Hall Londres el mes de juny de 1914. L'Orfeó hi va cantar el temible *Himne a setze veus* del compositor bavarès, una de les obres més compromeses del repertori coral: l'autor, que era present a la sala, va quedar enlluernat per la formació coral catalana i pel seu director, a qui va fer arribar una carta plena d'elogis i felicitacions.

Els concerts d'Strauss al Liceu van ser tot un èxit i els crítics de l'època no van vacil·lar gens a tornar a comparar la música d'aquell jove bavarès amb la de Wagner, que aleshores tanta passió despertava a la Ciutat Comtal. I precisament en lloaven l'agosarament del llenguatge orquestral, que consideraven un pas endavant respecte de Wagner. El crític de «La Publicitat» va comentar que amb aquella visita d'Strauss, Barcelona entrava musicalment al segle XX. En canvi, un il·lustre wagnerià com Joaquim Pena va escriure un extens comentari a «Joventut» (el 14 de març de 1901), on parla de forma molt eloqüent del significat que tenia la música d'Strauss en aquell moment i del seu valor com a creador: *"No ens trobem davant d'un innovador ni d'un radical revolucionari, sinó d'un modificador de motllos, d'un transformador dels medis d'expressió, d'un mestre que ha comprès la impossibilitat d'igualar, en el seu propi terreny, els colossos de la música, i en lloc de seguir-los, ha tractat de continuar la seva obra amb estil ben distint i fins oposat. [...] El mestre Strauss és un gran talent musical que a voltes se'ns mostra amb trets genials. No creiem que sobresurti mai en el drama musical; però dins el poema simfònic, el que ja ha fet i el molt que encara pot produir, ha d'assenyalar-li un lloc distingit en la història de la música."* Per a molts, Wagner continuava sent insuperable.

Anys després aquesta devoció per Strauss es va confirmar amb la primera audició al Liceu de l'òpera *Salome,* que s'havia estrenat a Dresden el 1905 amb un enorme escàndol. Va ser el 29 de gener de 1910, el mateix any en què el Liceu va programar per primera vegada la *Tetralogia* de Wagner sencera. A Barcelona es vivien moments de molta receptivitat a les novetats, i el públic va rebre amb els braços oberts aquella òpera aspra i provocadora, que va tenir una protagonista esplèndida en la veu de la cèlebre Gemma Bellincioni. Per a aquelles funcions l'Associació Wagneriana s'havia mobilitzat al màxim i va editar uns bellíssims llibrets amb la traducció del drama d'Oscar Wilde al català. De l'expectació que va generar l'estrena al Liceu de *Salome,* en dóna testimoni una caricatura a pàgina sencera del dibuixant Apa (pseudònim de Feliu Elias) a la revista satírica «El Papitu», on dibuixava les "salomés" barcelonines acudint en massa al Liceu, i "els xerraires de sempre" bavejant i admirant com la protagonista es treia l'últim vel en plena dansa (i amb la inevitable referència a Wagner, que des de l'angle inferior es mira l'escena recalcant que Strauss es diu com ell: Ric-Art).





Arxiu fotogràfic Centre de Documentació de L'Orfeó Català

Richard Strauss va visitar en diverses ocasions Barcelona. El 1908 va dirigir molts dels seus poemes simfònics amb la Berliner Philharmoniker en un recent inaugurat Palau de la Música Catalana. En la pàgina de portada del dossier, Richard Strauss dirigint la Banda Municipal de Barcelona el 1925

I la Banda Municipal enamorà Richard Strauss

Richard Strauss va participar en un dels moments memorables en la història de la Banda Municipal de Barcelona, d'aquells que suposen un reconeixement solemne a la feina ben feta, un punt d'inflexió en la vida de l'entitat. L'any 1919 la Banda havia iniciat una nova etapa sota la direcció de Joan Lamote de Grignon, reorganitzada i dignificada, i vivia una època daurada, tant per la seva qualitat musical i artística com per la tasca de divulgació i popularització que feia del gran repertori simfònic. Aquella nova Banda era una autèntica orquestra d'instruments de vent, de gran qualitat i capaç d'assumir amb garanties els repertoris més agosarats i sofisticats. Lamote va traslladar l'escenari dels concerts populars a la plaça del Rei, un marc històric i artístic silenciós i més adequat al seu nou tarannà, i va perfilar-ne la coherència i la qualitat dels repertoris. L'any 1920 ja hi ha documentades 62 actuacions, i Wagner era, de llarg, el compositor que hi sonava més. Però també eren ambaixadors de la música d'Strauss, i va ser el mes de març de 1925 quan Richard Strauss, que era a Barcelona per dirigir un concert al cicle de Quaresma, va escoltar un concert que la Banda feia a la plaça del Rei, on precisament tocava una de les seves obres emblemàtiques i més compromeses, el poema simfònic *Mort i transfiguració,* transcrit per a banda per Lluís Oliva. Strauss va quedar impressionat per aquella execució i va demanar dirigir la banda en el concert següent, que va ser el 19 de març de 1925, en una plaça de Sant Jaume plena de gom a gom (existeix una imatge fotogràfica enlluernadora d'aquell esdeveniment, que reproduïm a l'inici del Dossier) i interpretant aquell mateix repertori. L'èxit de la col·laboració i la bona sintonia entre Richard Strauss i la Banda van propiciar la invitació a actuar a Alemanya, en el marc de l'exposició internacional "Die Musik im Leben der Völker" que se celebrava a Frankfurt. Va ser entre el 17 d'agost i el 5 de setembre de 1927, amb un total d'onze concerts per terres alemanyes i un èxit absolut. En arribar a l'estació de França, la Banda va ser rebuda per 15.000 barcelonins enfervorits i orgullosos dels seus músics. Strauss, una vegada més, dignificava la labor musical dels músics catalans i n'esperonava la internacionalització. ♦

Richard Strauss i el nazisme

LA RELACIÓ AMBIVALENT DEL COMPOSITOR I DIRECTOR ALEMANY AMB EL RÈGIM D'ADOLF HITLER

per Javier Pérez Senz

Quan els nazis van arribar al poder, Richard Strauss ja era una llegenda viva, un compositor septuagenari que havia conquerit el públic amb les seves òperes, les seves cançons i els seus poemes simfònics. El compositor bavarès mantenia intacta la passió creativa i conservava una energia imparable. El seu feu era l'Òpera de Dresden, on va estrenar nou de les seves quinze òperes, tot iniciant una tradició en la interpretació straussiana que avui continua plenament vigent. Però també va ser l'escenari principal, encara que no l'únic, de la seva complexa relació amb les altes jerarquies del Tercer Reich. Strauss creia ferventment en la supremacia de l'art alemany, defensava amb dents i ungles la gran tradició germànica en les lletres i la música, estimava l'òpera amb bogeria i gaudia dels encants de l'afable vida burgesa. I es va deixar estimar pels nazis, actuant com a director d'orquestra, estrenant les seves obres i acceptant tots els honors que li van dispensar Adolf Hitler i alguns dels col·laboradors més poderosos. És possible que mai no fos un col·laboracionista convençut, però es va deixar utilitzar pel règim nazi sense oposar-hi resistència.

Certament, va mantenir enfrontaments concrets amb els nazis, com veurem en aquest article, però Strauss, que no va ocultar mai la passió pels diners, va acceptar sense reserves el nomenament, el novembre de 1933, com a president de la Cambra Nacional de Música del Tercer Reich, càrrec amb el qual va ser coronat pels nazis com *"el compositor alemany més important del segle"*. Hi havia altres candidats, però ningú no era tan famós i respectat com ell. I es va deixar estimar.

Strauss creia ferventment en la supremacia de l'art alemany, defensava amb dents i ungles la gran tradició germànica en les lletres i la música, estimava l'òpera amb bogeria i gaudia dels encants de l'afable vida burgesa.

Mesos abans del nomenament va mantenir una significativa trobada personal amb Adolf Hitler en el Festival de Bayreuth, on el Führer se sentia com a casa gràcies als desvetllaments de Winifred Wagner. La vídua de Siegfried Wagner, fill del compositor,va fer possible la trobada, que va tenir lloc el 22 de juliol de 1933, durant el segon descans del muntatge de *Parsifal* que Strauss dirigia al temple sagrat. I el compositor va aprofitar l'oportunitat per expressar-li la seva preocupació pel tancament de la frontera austríaca, que posava en perill una producció d'*Arabella,* la seva última col·laboració amb Hugo von Hofmannsthal, i pel tema que més l'amoïnava: la protecció dels drets d'autor. També es va atrevir, de manera ingènua, a manifestar-li la preocupació pels acomiadaments indiscriminats que estaven vivint alguns amics jueus, com el director d'orquestra Leo Blech.

La conversa va donar bons fruits en els temes personals: va obtenir permisos per viatjar a Salzburg i va mantenir una trobada amb Joseph Goebbels, ministre de Propaganda, sobre la qüestió dels drets d'autor, pels quals portava molts anys de lluita. Del tema dels amics jueus, no va rebre contestació. Quatre mesos després de la trobada amb Hitler, el nomenament com a president de la Cambra Nacional de Música el va convertir en la màxima autoritat en temes musicals del Tercer Reich.

La Cambra de Música no admetia ni jueus ni comunistes: directors tan famosos com Erich Kleiber, Otto Klemperer i Bruno Walter van haver d'abandonar Alemanya per l'amenaça nazi; els compositors jueus que no van aconseguir escapar van ser exterminats als camps de concentració; les plantilles de les orquestres alemanyes i austríaques, els cors i els cantants que formaven part de les companyies dels teatres d'òpera van veure reduïdes les seves files; la delació es va convertir en el trampolí perfecte per a l'ascens en l'escalafó professional. Alguns directors van dirigir sense problemes a Alemanya i Àustria amb la benedicció del règim: Wilhelm Furtwängler, que abans de complir 40 anys va succeir Strauss com a director dels concerts simfònics de l'Òpera de Berlín; Hans Knappertsbusch, Karl Böhm i Herbert von Karajan, entre d'altres. I convé recordar que les probabilitats de donar concerts sense tenir carnet del Partit Nacionalsocialista eren nul·les i, en el cas dels intèrprets estrangers, impossibles sense l'autorització pertinent.

Probablement, l'únic èxit del qual Strauss se sentia legítimament orgullós com a màxima autoritat musical d'Alemanya va ser la creació, gràcies al suport decidit de Goebbels, d'una agència estatal per a la protecció dels drets d'autor que, en subscriure la Convenció de Berna, feia efectiva la protecció fins a cinquanta anys després de la mort del compositor. Des del punt de vista musical, es va imposar com a repte la preservació del que considerava *"sagrada tradició musical germànica";* aprofitant les directrius contra la denominada *entartete musik* (música

picture-alliance/akg-images





A l'esquerra, Wilhelm Furtwängler dirigeix la Berliner Philharmoniker en presència del Führer, Adolf Hitler. A la dreta, Karl Böhm, director d'orquestra vinculat també amb l'òrbita nazi

degenerada), va atacar manifestacions musicals com el jazz, la música de cabaret i la música de ball, que "contaminaven" la puresa musical. Curiosament, en aquesta guerra va trobar enemics en el mateix partit nazi: els gustos musicals de molts dels seus alts càrrecs estaven més a prop de l'oci nocturn que no dels auditoris convencionals.

Però, certament, on de debò va topar amb la intransigència nazi va ser en el seu poc interès a l'hora de col·laborar activament en l'eradicació del llegat musical de grans compositors germànics d'origen jueu: en el cas de Felix Mendelssohn, va declinar l'encàrrec d'escriure una nova partitura per a *El somni d'una nit d'estiu*. Les crítiques a la seva gestió posaven en evidència tant la seva mala relació amb el músic més idolatrat pels nazis, Furtwängler, vicepresident de la Cambra, com la seva poca dedicació a la institució: certament, es trobava més a gust component en la pau de Garmisch que barallant-se amb els buròcrates. De fet, les lluites entre Alfred Rosenberg i un Goebbels obsessionat pel control absolut en matèria de cultura i propaganda, van acabar posant Strauss entre les cordes.

L'incident més seriós es va produir amb motiu de la creació de l'òpera *Die schweigsame Frau* (La dona callada). Rosenberg, que desitjava guanyar posicions davant Hitler, va descobrir que l'autor del llibret era l'escriptor judeoaustríac Stefan Zweig, i va moure cel i terra per aconseguir que el seu nom no figurés públicament en els cartells al costat del gran compositor "ari". Per aconseguir-ho, va pressionar el director de l'Òpera de Dresden, la dona del qual també era jueva, per obligar-lo a eliminar el nom de Zweig del cartell i els programes de l'estrena. Strauss es va oposar a aquesta mesura i va amenaçar de suspendre l'estrena, la qual cosa, sens dubte, tindria una repercussió internacional que danyaria la imatge del Tercer Reich.

Ingènuament, el 17 de juny de 1935, una setmana abans de l'estrena, va escriure una carta a Zweig, que ja no era a Alemanya (Zweig i la seva dona es van suïcidar el 1942), en la qual li confessava que havia acceptat la presidència de la Cambra de Música no per identificació amb el Tercer Reich, sinó per *"responsabilitat"*, amb voluntat de salvaguardar la tradició i *"evitar mals majors"*. La Gestapo va interceptar la carta i la va enviar a les autoritats de Berlín, que, encara que no van prohibir l'estrena per evitar un escàndol, només van deixar l'òpera tres dies en cartell.

La recerca sobre Strauss va desvetllar més dades sobre la seva relació familiar i artística amb la població jueva; la seva nora, casada amb el seu fill Franz, era d'origen jueu txec; confiava l'edició de les seves partitures a una impremta jueva, i continuava mantenint relacions amb artistes, escriptors i músics jueus. Es va iniciar així un autèntic calvari per a Strauss i la seva família, amb vexacions públiques insuportables que es van rabejar de manera especial en els seus néts. El pla de Rosenberg va donar els seus fruits, i va obligar Goebbels a destituir Strauss el 6 de juliol de 1935 *"a causa de la seva avançada edat"*. El compositor va dirigir una carta a Hitler al·legant una vergonyosa manipulació de les seves paraules dirigides a Zweig i demanant una audiència personal que el Führer no va voler concedir-li.

Després de la derrota d'Alemanya, directors com Clemens Krauss, Furtwängler, Hans Knappertsbusch. Karl Böhm i Karajan van ser sotmesos a un procés de desnazificació en el qual els van prohibir dirigir durant dos anys. El 1947 Strauss va exposar en una carta les seves idees sobre la futura reorganització dels teatres d'òpera alemanys i austríacs. El destinatari d'aquesta carta, considerada el "testament artístic" del compositor, va ser Karl Böhm, que es va convertir en el guardià de la tradició straussiana.

La relació d'Strauss i Böhm va durar 18 anys, marcats per la devoció d'un jove director que el 1931, quan era titular de l'Òpera d'Hamburg, va escriure una carta al compositor preguntant-li sobre certs talls que calia fer en una representació d'*Arabella*. Strauss li va respondre que si ell no hagués volgut que aquella música figurés en la seva òpera, no l'hauria compost. Böhm va dirigir l'òpera sense talls. No va deixar mai de dirigir Strauss: com a titular de l'Òpera de Dresden,



SV-Bilderdienst

Wilhelm Furtwängler dirigint un assaig de la Berliner Philharmoniker l'any 1939, amb l'esvàstica nazi de fons

càrrec al qual va accedir quan les autoritats van acomiadar el cèlebre Fritz Busch per la seva ascendència jueva, va estrenar *La dona callada* i *Daphne,* òpera que Strauss li va dedicar. També la seva elecció el 1943 com a director de l'Òpera de Viena, la qual va convertir en un altre sòlid bastió straussià, es va produir en circumstàncies poc glorioses, tot posant de manifest la seva docilitat i bona disposició per servir el Tercer Reich. Certament, des d'un punt de vista musical i personal, la relació d'Strauss i Böhm va ser d'extraordinària importància i va establir les bases de la interpretació straussiana: però aquesta amistat va coincidir amb l'apogeu del nazisme.

Igual que va succeir amb Knappertsbusch, Furtwängler i Karajan, Strauss i Böhm van ser exculpats de tota acusació d'activitats nazis. En el cas d'Strauss i Furtwängler van resultar decisius els testimoniatges d'artistes jueus –el del gran violinista Yehudi Menuhin va tenir-hi especial rellevància–, que van testificar al seu favor. Furtwängler va deixar el 1934 la direcció de l'Òpera de Berlín per defensar artistes jueus: recordem que Hitler i Goering es van negar al fet que estrenés l'òpera *Mathis der Maler* de Paul Hindemith. Però ni Furtwängler ni Strauss van abandonar Alemanya i, de fet, encara que van perdre càrrecs significatius, van continuar actuant sota el règim nazi malgrat la seva posició ambigua: eren massa famosos i els més alts responsables del partit nazi no es van atrevir a enfrontar-se públicament als dos músics més admirats pel poble alemany.

No es coneixen declaracions antisemites d'Strauss, i no sembla probable que un adepte de Hitler hagués consentit el matrimoni del seu propi fill amb una jueva. De fet, en els últims cops de cua del nazisme, la seva família va patir una persecució implacable. Però, en contrapartida, per alimentar la controvèrsia sobre les seves relacions amb els nazis, va acceptar encàrrecs tan significatius com l'himne dels Jocs Olímpics de Berlín (1936), a petició, certament, del Comitè Olímpic Internacional, però d'enorme transcendència, atesa la importància que Hitler va atorgar a aquest gran esdeveniment com a propaganda del poder alemany. També Goebbels va aprofitar la fama internacional d'Strauss i li va permetre viatges a l'estranger com a màxim ambaixador de la cultura musical ària.

Mai no serà fàcil explicar les raons veritables per les quals va acceptar les més altes distincions i els càrrecs més rellevants en la política musical del nazisme. Hi ha versions per a tots els gustos, unes de molt benvolents, unes altres de molt crítiques, esgrimides pels seus principals biògrafs. Probablement, va jugar bases clarament oportunistes i es va moure per interessos econòmics, però també va mantenir-hi seriosos enfrontaments per la seva defensa dels jueus. Després del procés de desnazificació, els últims anys d'Strauss, i les seves últimes obres, especialment les *Quatre últimes cançons* i la *Metamorfosi per a 23 instruments de corda* són el mirall del dolor sincer d'un artista que va veure enfonsar-se els fonaments d'una societat burgesa i una concepció de l'art, i que sempre va preferir mirar al passat per no topar-se amb la realitat d'un futur en l'evolució del llenguatge musical que, senzillament, no suportava. ♦

Strauss i el mite: el cas d'Elektra'

RETORN AL MITE AMB *ELEKTRA*, LA SEVA QUARTA ÒPERA

per Jaume Radigales

Juntament amb intel·lectuals i artistes del seu temps com Siegmund Freud, Gustav Mahler o Hugo von Hofmannsthal, Strauss va saber posar música a la crisi finisecular des del món germànic, en un context intel·lectual privilegiat en què convergeixen els noms, a més dels esmentats, dels pensadors Ludwig Wittgenstein o Theodor Adorno, els escriptors Robert Musil o Elias Canetti, o els pintors Oskar Kokoschka, Gustav Klimt i Egon Schiele entre molts d'altres, a més de músics com Arnold Schönberg, Paul Hindemith o Alban Berg. Strauss va saber captar i sintetitzar en les seves obres la nostàlgia del passat i la violència del present, tot i que obres com *Salome* o *Elektra* estan més a la vora de la sang i la violència que no pas de l'amabilitat neoclàssica d'òperes posteriors com, posem per cas, *Der Rosenkavalier, Ariadne auf Naxos* o *Arabella.* Per no parlar del tractament de l'òpera en la recuperació del vell diàleg sobre si *"prima la musica"* o *"prima le parole"* –un debat estètic que es remunta al segle XVIII– i que es focalitza en el testament operístic straussià: *Capriccio.*

De la Grècia clàssica a Hofmannsthal

Hi ha molts Strauss, perquè el músic va saber adaptar-se a les dècades que li va tocar viure. Però fins i tot en aquelles obres de tall més simbolista (com *Die Frau ohne Schatten)* o les més directament conversacionals i lligades al rerefons de l'opereta *(Arabella* i fins i tot passatges de *Der Rosenkavalier),* Strauss sempre va beure del substrat mític. I així va ser així, en part, gràcies a les aportacions literàries d'un personatge inqüestionablement lligat al mestre muniquès: Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), autor dels llibrets de set de les òperes straussianes.

Elektra (1909) va ser la primera de les col·laboracions entre llibretista i compositor. Hofmannsthal es va basar en el text de la seva pròpia adaptació de les tragèdies gregues de Sòfocles i Eurípides. L'escriptor Ste-

Strauss va saber posar música a la crisi finisecular des del món germànic, en un context intel·lectual privilegiat en què convergeixen noms com els de Freud, Mahler, Hofmannsthal, Adorno, Wittgenstein, Musil, Kokoschka, Klimt, Schiele, Schönberg, Hindemith o Berg.

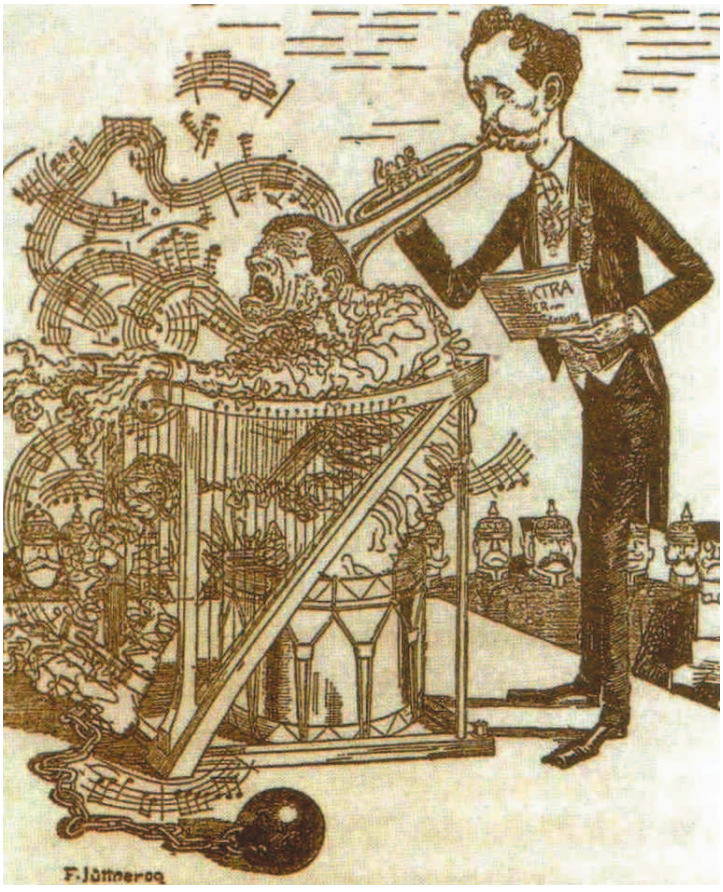
fan Zweig, amic de Hofmannsthal i Strauss, va dir en el discurs funerari adreçat al poeta que els personatges de la tragèdia adquirien, en el llibret de Hofmannsthal, una *"mirada nova, humana, gràcies a ell i una vida en la seva boca de pedra, quan els va donar una llengua de la seva llengua i la força espiritual del seu esperit".*

De fet, Hofmannsthal va construir amb el text d'*Elektra* una reflexió pessimista de l'home modern, envoltat de sang i violència, i com a lúcid presagi de la barbàrie que havia d'assotar Europa al llarg dels dos períodes de guerra mundial. El resultat dóna lloc a una de les rareses en el món de l'òpera: que música i text tinguin el mateix nivell de qualitat entre si, un fenomen que no es donava (o escoltava) en la història de l'òpera des dels temps de Mozart i Lorenzo Da Ponte.

Elektra es va estrenar a Dresden el 1909 i el mateix any va arribar a Viena, gràcies a la intervenció de Gustav Mahler, amic d'Strauss i que aleshores ocupava el lloc de director musical del Teatre de l'Òpera del Ring de la capital austríaca. La partitura és la seva quarta òpera i, juntament amb *Salome,* configura un tractament vocal i orquestral de trets marcadament expressionistes, allunyats (amb l'excepció de l'ús del leitmotiv) dels preceptes wagnerians de les dues primeres òperes straussianes, *Guntram* i *Feuersnot.* "El cicle de la sang" com s'han anomenat les dues òperes *(Salome* i *Elektra)* basa la seva tipologia, entre d'altres, en l'ús de la politonalitat i de l'orquestració brillant i contundent.

Una obra violenta

Elektra s'inspira en el mite recollit en les tragèdies de Sòfocles i Eurípides sobre el matricidi d'Orestes que, arribat d'incògnit, s'assabenta per boca de la seva germana Electra que la seva mare Clitemnestra (que ho és també de Crisòtemis), ha assassinat el seu marit Agamèmnon, pare dels fills de Clitemnestra, després que Agamèmnon hagués tornat de Troia. Clitemnestra, de fet, no ha fet res més que venjar-se perquè el seu marit havia sacrificat la seva filla Ifigè-



Caricatura de Richard Strauss després de l'estrena de la seva òpera *Elektra,* que va sorprendre l'audiència per la seva música eixordadora per a l'època

nia abans de marxar a Troia. Ara, per despit, Clitemnestra no tan sols ha mort el seu marit, sinó que a sobre és l'amant d'Egist, el seu cunyat. Aquest clima de violència, explícit ja en l'*Orestíada* d'Èsquil, es posa de manifest en una de les obres més brutals de la història operística. Com a precedent de la barbàrie que assotarà Europa en poc temps amb les dues guerres mundials i la civil espanyola, *Elektra* ja apunta la violència amb què els somnis del Vell Continent s'esvairan progressivament, però amb rapidesa i contundència, abans d'entrar en un dels seus pitjors malsons. Una òpera, per dir-ho amb paraules de Bryan Gilliam, que és *"la més tensa que Strauss hagi escrit mai; i també, la més agosarada pel seu llenguatge hipercromàtic que, sovint, flirteja amb la atonalitat".*

Per això és molt interessant que, al final de l'òpera, després que Orestes hagi assassinat la seva mare Klytämnestra, Elektra acabi ballant un vals orgiàstic. L'opció d'Strauss no és gratuïta, sent com havia estat el vals un ritme que ha marcat una època idealitzada i que no tornarà mai més. Per això Richard Strauss desconstrueix el vals, tot mantenint-ne el ritme però desafiant-ne l'amabilitat en una solució al·lucinant a la qual no és aliena la monumentalitat de la seva orquestració. Al final, el nom d'Orestes repetit una vegada i una altra per Chrysothemis acaba sent un crit per una Europa definitivament tocada de mort però que encara ballarà, al so d'un vals impossible de ser ballat, si no és sobre els cadàvers perpetrats per la imminent tragèdia europea.

Una immensa figura femenina

Ja des de *Salome* (1905), Strauss centra l'atenció i fascinació en la figura de la dona com a pòrtic de la vasta galeria de personatges femenins. I aquest és igualment el cas d'*Elektra,* que vocalment conté tres tipologies de soprano, encarnades en Elektra, la seva germana Chrysothemis i la mare d'ambdues, Klytämnestra. Terrible en la seva ambivalència pel seu amor envers Orestes i el seu pare, Elektra és un personatge que actua com a revers de la moneda de la Mariscala d'*El cavaller de la rosa.* El que en aquella òpera era remembrança del passat, és en *Elektra* vindicació del present, amb la reclamació de la dona que clama justícia. Per això és especialment destacable la seva lluita dialèctica amb la seva mare Klytämnestra, que oposa al mateix temps el poder vocal de dues veus femenines, la soprano dramàtica (Elektra) i la quasi mezzosoprano (Klytämnestra). Un monòleg llarg, dur i contundent, marcat pel retret que Elektra fa a la seva mare en un veritable *tour de force* i de ressonàncies clarament freudianes. Atenció, per exemple, a les sinuoses i torturades primeres frases de Klytämnestra: *"No passo bones nits. Coneixes algun remei contra els somnis?"* i Elektra respon: *"Somies, mare?"* Klytämnestra continua amb la seva estratègia de mantenir una certa dolçor amb la filla, però Elektra respon amb invectives contra la mare en un retret continu fins que amenaça amb la seva mort quan Orestes torni de l'exili.

El paper d'Elektra és una successió d'atmosferes, que van de la tensió a la distensió reflexiva, per acabar novament amb l'explosió de sentiments vinculats al personatge absent d'Agamèmnon. L'òpera esdevé així (i són paraules de Bernard Banoun), un ritual funerari, en què el personatge central es veu subratllat per la seva psicologia, immòbil per la seva incapacitat de viure.

El paper de Chrysothemis, en canvi, està escrit per a una soprano lírica, molt més dúctil en el fraseig, i que accentua la volubilitat del personatge i la pietat que demana a la seva germana en el primer dels dos diàlegs que mantenen les dues dones. Chrysothemis vol casar-se i tenir fills i Strauss accentua la tendresa del personatge amb un caràcter cantable, contraposat al quasi cant conversacional d'Elektra, i amb una orquestració que subratlla un contingut melòdic que abona Chrysothemis.

Mirant el passat sense ira, amb aquesta peça Strauss fa una passa endavant innegable. Sembla que, espantat pels seus excessos, el músic va voler tornar a l'equilibri amb la quasi mozartiana *Der Rosenkavalier.* Però la llavor que reflectia la possibilitat de la barbàrie ja s'havia plantat. Tan sols cinc anys després de l'estrena d'*Elektra,* ara fa un segle, aquella barbàrie s'encarnà a les trinxeres, tot abocant el món a un caos irrefrenable. ♦

La vocalitat en les òperes de Richard Strauss

LES "VEUS" STRAUSSIANES: UNA RELACIÓ D'AMOR-ODI ENTRE EL CREADOR I LES SEVES CRIATURES

per Marcel Cervelló

Per aprofundir en les característiques de la vocalitat de les òperes d'Strauss caldria, d'antuvi, prescindir de l'anècdota. No es tracta, òbviament, de renunciar a la temptació de somriure davant d'aquell estirabot d'Strauss: *"És que encara puc sentir la senyora Schumann-Heink!",* quan demanava als músics de tocar més fort, ni de negar que esmercés tessitures impossibles per als tenors. Potser sí que el tractament de les veus no fou una de les seves prioritats; en qualsevol cas, però, no s'estava de mostrar la seva complaença quan un o una intèrpret vocal donava relleu a les seves notes. De fet, sembla que quedà content amb la Klytämnestra de la contralt ja naturalitzada nord-americana –a l'època encara no es repartia aquest tipus de papers a les exsopranos més o menys tronades– i, quant als tenors, tampoc no és cert que els odiés tant com s'ha dit. Cal recordar que a la darreria de la seva vida, es lamentava de no haver tret l'entrellat d'aquest tipus de veus, pensant tal vegada en les destrosses que en més d'un tenor havien fet les tessitures de Bacchus, de l'emperador o del Menelas de *Die ägyptische Helena,* tot i havent donat en aquest darrer cas l'opció d'un modest Sol en comptes del Do escrit per al duet del primer acte, pensant que no sempre podria comptar amb un Curt Taucher o un Max Lorenz.

No va privilegiar el tractament de les veus, és cert. Per a ell allò important era trobar l'estil vocal més adaptat a l'íntima naturalesa de l'obra, atès que, segons el que deia, cada òpera exigia un llenguatge diferent que en posés en relleu els efectes dramàtics. Per al músic, l'escriptura vocal no podia ser una simple successió de notes, sinó un compendi de psicologia vocal i de diversitat expositiva del fraseig. L'estil vocal el donava el text i cada òpera d'Strauss havia de tenir, en conseqüència, la seva pròpia identitat vocal. En cap cas, però, podia caure en la solució fàcil de l'*Sprechgesang,* i això cal tenir-ho en compte.

Strauss no va privilegiar el tractament de les veus. Per a ell allò important era trobar l'estil vocal més adaptat a l'íntima naturalesa de l'obra, atès que, segons el que deia, cada òpera exigia un llenguatge diferent que en posés en relleu els efectes dramàtics.

El caràcter vocal

Ja en la primera de les seves creacions escèniques, aquell *Guntram* tan contaminat de wagnerisme rescalfat, el caràcter de l'obra en determina la vocalitat, amb un paper llarg compromès per al tenor, que en el seu "Ewig einsam" fa pensar en un nou Rienzi, i una Freihild que més que en una segona edició d'Elsa *(Lohengrin)* ja anticipa d'alguna manera allò que serà l'emperadriu de *Die Frau ohne Schatten.* Per la seva banda, Friedhold, tot i sent un baix com Gurnemanz *(Parsifal),* ja no en té la mateixa configuració vocal. En *Feuersnot,* titllada com a *Singgedicht* (poema cantat) pels seus autors, la vocalitat ja és diferent. Una tímbrica jovenívola per al personatge de Diemut, lírica i penetrant, i vocalitat àmplia i expressiva per a Kunrad, adient per a un baix barítonamb facultats.

Per a les dues obres cabdals que segueixen –algú les ha definit com *Symphonishe Dichtungen mit Singstimmen* (Poemes simfònics amb veus)–, la crispació de les situacions i l'aprofundiment en les motivacions psicològiques en determinen el to i la forma de la vocalitat. En *Elektra,* paper encomanat per cert a Annie Krull, la primera Diemut, li cal un cant sempre vigorós i agressiu, però capaç de matisar els moments més introspectius i lírics, com el "Nur so wie gestern" del monòleg inicial o l'escena amb Orest. La fragilitat i el lirisme, però, corresponen a Chrysothemis amb l'esplet d'un "Kinder will ich haben" que val per tot un paper. Margarethe Siems, la futura Mariscala, hi devia estar esplèndida. Per a la seva *Salome,* Strauss volia una soprano essencialment lírica com Elisabeth Schumann, però no va poder obtenir-la per a l'estrena a Dresden i va haver de conformar-se amb Marie Wittich, que no sembla que quedés malament en traduir-ne el perfil vocal i interpretatiu de la protagonista, tant en el vessant neuròtic i demoníac com en el posat infantil que tan bé sabia reflectir la nostra Montserrat Caballé.

Per al *Rosenkavalier* tornem a un altre giravolt en la vocalitat straussiana. La veu i l'estil de tots els tipus presents en l'obra han canviat. A la Mariscala, sense ser massa exigent des d'un punt de vista de tessitura –els La i el Sol en *pianissimo* de l'intens primer acte no li han de presentar tants problemes com el Si del trio final, que també es pot fer sense gaires problemes–, se li demana sempre una gran mestria en el fraseig i una varietat de colors capaç de traduir totes les vivències íntimes del personatge. La vivacitat de Sophie, que ha de ser una lleugera de veu puríssima, i l'espontaneïtat infantívola



Martina Serafin (Mariscala) i Sophie Koch (Octavian) en la darrera producció d'*El cavaller de la rosa* d'Strauss al Liceu, l'any 2010

d'Octavian han de formar el contrast adient amb la veu més reposada de la Mariscala per fer lluir com cal la màgica bellesa de l'escena final. Han estat moltes les intèrprets que han arribat a fer els tres papers, i escau de recordar aquí el cas d'aquella cantant que, en ser preguntada si era perquè la veu se li havia fet més gran, contestà: *"No, la veu no, les natges."* Amb el paper d'Ochs, s'hi veuen amb cor també alguns baixos barítons. La tessitura, però, té exigències importants al registre greu. No cal afegir aquí que l'episòdic "Di rigore armato" del tenor no contribueix precisament a desmuntar la llegenda de l'odi del compositor per a l'espècie zoològica del tenor; aquí, a més, ignorat o ridiculitzat pels personatges presents a la *levée* de la Mariscala.

En *Ariadne auf Naxos,* s'hi troba l'exemple més desfermat del vessant virtuosístic de l'escriptura vocal d'Strauss. El "Grossmächtige Prinzessin" de Zerbinetta, tot i baixat un to en la versió definitiva del 1916, és d'una exigència absoluta per a una veu de soprano lleugera, especialment en el rondó amb variacions que tanca la pàgina. Aquí una veu amb puntes d'emissió melindrosa o estridents no hi té res a fer. Per a l'agudíssim rol de Bacchus, hi cal també elegància i facilitat en les modulacions. La cosa no és fàcil, val a dir-ho. El paper d'Ariadne exigeix, per la seva banda, un gran domini de l'*sfumatura* en el fraseig que faci enamorar l'espectador, mentre que per al rol de compositor, tant si el fa una soprano com una *mezzo,* hi cal una veu càlida i espontània. La tenia Lotte Lehmann en estrenar el paper i la tenia també en temps més recents la gran Sena Jurinac.

L'episòdic "Di rigore armato" del tenor en l'òpera *El cavaller de la rosa* no contribueix precisament a desmuntar la llegenda de l'odi del compositor per a l'espècie zoològica del tenor.

En *Die Frau ohne Schatten* (La dona sense ombra), el panorama s'enfosqueix una mica més. Tornem a trobar un tenor que ha de lluitar amb una tessitura inclement i a qui a més de l'*slancio* heroic es demana una bona línia. El paper de Barak és un del més remuneradors per a un baix barítón –a l'estrena en fou intèrpret Richard Mayr, a qui no se li exigien aquí les notes greus del seu conegudíssim Ochs–, per la noblesa i la fluïdesa del discurs. Lotte Lehmann va estrenar també el paper de la tintorera i Lucie Weidt el de la recargolada dida. Lotte Lehmann fou també la Christine d'*Intermezzo,* àlter ego de Pauline de Ahna, l'esposa del compositor, que en un excés de zel la va convidar a casa seva per tal que pogués estudiar el seu model de prop.

Tampoc no és el cas ara de seguir fil per randa tota l'obra lírica del compositor, però no podria quedar sense esment, pel que té de curiositat vocal, el fet que en l'*Ägyptische Helena* el paper de la petxina omniscient ha de cantar-lo fora d'escena una contralt... amb un megàfon, i que el paper de la protagonista admet tot un seguit d'*abbellimenti* i de *pianissimi* que molt poques vegades compareixen en la producció straussiana.

Arabella és, potser, la més *normal* de les òperes straussianes des de la perspectiva vocal, amb la particularitat del personatge *en travesti* Zdenko-Zdenka i una escena final que demana als dos protagonistes, soprano i barítón, una capacitat de convicció especial per estar a l'alçada de text i de música. Com

a detall addicional, el paper de Waldner va ser cantat a l'estrena per Friedrich Plashke, mentre que Kuet Böjme, que tantes vegades el cantà després, feia només el comte Dominik. Plashke es féu càrrec també del paper de Morosus en *Die schweigsame Frau* (La dona silenciosa), una òpera en què també el paper de tenor (Henry) és d'una dificultat extrema. Per a l'estrena de *Friedenstag,* Strauss va poder disposar d'un repartiment de luxe, amb Viorica Ursuleac, Hans Hotter i Ludwig Weber, amb Clemens Krauss dirigint l'orquestra. *Daphne* fou una darrera punyalada a la corda de tenor amb els papers d'Apollo i Leukippos. *Capriccio,* l'última obra que Strauss va poder estrenar en vida, és un *Konversationsstück für Musik* (Fragment de conversa per a música) que regala al final a la seva protagonista femenina l'esplèndida reflexió de la protagonista ("Morgen mittag um elf") que li permetrà refer-se després de tanta xerrameca.

Les veus catalanes d'Strauss

No són les òperes straussianes un repertori sovintejat en les carreres dels cantants de casa nostra. Tot i això, alguns d'ells hi han deixat petja. Cal pensar en Conxita Supervia, que cantà l'Octavian d'*El cavaller de la rosa* en italià el mateix any de l'estrena de l'obra (1911) a Nàpols amb només setze anys d'edat. Aquell mateix any s'havia presentat també a La Scala de Milà amb la Mariscala de la valenciana Lucrècia Borja. La Supervia també la va cantar a l'escenari milanès, sempre amb la també barcelonina Mercè Llopart, la temporada 1927-28 dirigida per Ettore Panizza i la temporada següent amb el mateix compositor al podi. Victoria de los Ángeles, després d'un recital de presentació en què cantà, entre altres obres, *Morgen!* i *Zueignung,* debutà en òpera a La Scala amb *Ariadne auf Naxos,* amb Gino Penno i Alda Noni (quatre representacions dirigides per Issay Dobrowen la temporada 1949-50). Enriqueta Tarrés, després de molts *Cavallers de la rosa* a Dresden, cantà la Chrysothemis d'*Elektra* a l'Òpera de Viena amb Birgit Nilsson, a més de fer-ho a La Fenice de Venècia, al Bellas Artes de Mèxic i al Liceu. I Montserrat Caballé, que debutà precisament al nostre Teatre amb una òpera d'Strauss, *Arabella,* l'any 1962 –any en què, curiosament, cantà també una Najade d'*Ariadne auf Naxos* a La Scala–, s'ha prodigat també en altres títols del compositor, com ara *Salome* (1976-77 i 1988-89), *Ariadne auf Naxos* (1983-84) i *Der Rosenkavalier* (1984-85). Dos apunts finals: Josep Carreras va enregistrar el rol del cantant italià en un enregistrament complet d'*El cavaller de la rosa* amb Edo de Waart, i la temporada 1934-35 del Gran Teatre del Liceu, s'hi va representar aquesta òpera en català amb un repartiment encapçalat per Carlota Dahmen i Vincenzo Bettoni, i en la qual Sophie era una altra catalana il·lustre: Mercè Capsir. ♦



Antoni Bofill

Montserrat Caballé va protagonitzar *Salome* d'Strauss al Gran Teatre del Liceu l'any 1989

No són les òperes straussianes un repertori sovintejat en les carreres dels cantants de casa nostra. Tot i això, alguns d'ells hi han deixat petja: Conxita Supervia, Mercè Capsir, Mercè Llopart, Victoria de los Ángeles, Enriqueta Tarrés, Montserrat Caballé i Josep Carreras n'han fet incursions en més o menys mesura.



Marta Torrent

ELIAS BONET MONNÉ

DISSENYANT I CONSTRUINT GUITARRES

per Josep Barcons

Es diu Elies Bonet Monné. Però a la singular etiqueta de les guitarres que construeix (dissenyada a cop de pinzellada i degotejos a la Jackson Pollock), hi posa Elias, que és com ha de sonar el seu nom, tant si es pronuncia a Madrid –on viu des de fa tres anys amb la seva família– com al Japó, on últimament les seves guitarres comencen a vibrar. Però el vincle amb Barcelona, la ciutat on va néixer i on té la família, continua ben viu, fins al punt que hi conserva un taller totalment complementari del que té a la capital en una minúscula habitació de casa, *"perquè per construir una guitarra no cal gran cosa més que una taula i un parell o tres de prestatgeries"*.

Efectivament, per construir guitarres no cal gran cosa més que això. Però el procés previ al muntatge de les peces, amb el treball més bast de fusteria, sí que requereix més espai i maquinària. Aquesta maquinària, juntament amb el magatzem on reposen les fustes, la té en un parell d'habitacions d'un pis lluminosíssim, generós i diàfan, en una cantonada del carrer de la Marina. És aquí on aquest jove de discurs amable, classe innata i oceànics ulls blaus treballa cada cop que passa un parell o tres de dies a Barcelona, i on es tanca durant un mes i mig a l'estiu per preparar el material que utilitzarà durant tot l'any a Madrid. L'espai de parets immaculadament blanques, amb terra de parquet clar, amb finestrals enormes i separacions de vidre entre les cambres és un privilegi del qual gaudeix pel fet d'estar porta amb porta amb el despatx del seu pare, un reputat arquitecte i dissenyador barceloní, l'influx del qual el va dur a estudiar a la prestigiosa escola Eina.

Tal com és habitual al sector del disseny, abans d'acabar els estudis, Elias Bonet ja va muntar un petit estudi amb alguns companys, que va anar creixent fins que, amb les primeres envestides de la crisi, molts dels projectes que tenien emparaulats van anar caient. La conjuntura socioeconòmica negativa va ser el revulsiu final perquè el 2009, amb 32 anys –i després d'alguna que altra crisi de consciència: *"Llegir* El artesano, *de Richard Sennett, va ser revelador"*– decidís deixar la feina de dissenyador industrial per dedicar-se de ple a construir guitarres. La cosa, però, no va venir de sobte, sinó que havia començat uns anys abans...

Cap al 2003, a la vegada que feia carrera amb el disseny i el seu nom començava a sonar com un dels valors en alça de la seva generació, Elias Bonet estudiava guitarra flamenca com a passatemps més o menys seriós. El seu instrument, però, *"tot i ser suposadament molt bo, tenia defectes d'afinació"*. I per resoldre'ls va contactar amb Raúl Yagüe, que és el degà dels constructors de guitarres que hi ha a Catalunya, i l'únic de tots ells que té un instrument exposat al Museu de la Música de Barcelona. Aquell primer contacte va derivar aviat en una relació *"gairebé d'avi i nét"*, que Bonet relata amb entusiasme, mentre el rostre se li il·lumina a parts iguals de meravella, agraïment i admiració: *"Anava a veure el Raúl per plaer i per desconnectar-me del món industrial, on feia disseny de productes. Era com viatjar a una altra època, i entrar en un rotllo totalment diferent: amb el fred, amb la pols, amb l'olor de la fusta... Era fantàstic! Era una connexió molt real amb el treball, que contrastava amb el meu món, on tot és pensar i vendre idees, davant de l'ordinador. Allà tot és molt mental i virtual, mentre que amb la guitarra, la connexió entre la feina, la mà i el cervell és brutal i et dóna una satisfacció enorme. Agafes la fusta, fas així, «xap-xap-xap»* –diu allargant les ics, i talment sembla que caiguin encenalls–, *i ja té la forma que ha de tenir! Quan connectes amb això, és com una droga."*

Les estones compartides entre avi i nét postís van desembocar en allò inevitable, i Elias Bonet va demanar a "don Raúl" si li podia construir una guitarra clàssica. Primer va acceptar (qui li nega res a un nét!), però com que passava el temps i no hi treballava, li va fer una proposició: ell li posava el material i li ensenyava tot el que calia perquè –si tenia temps i en tenia ganes– la construís ell mateix. I va ser així com, *"infectat amb el virus de la guitarra –que diu el Raúl–"*, però sense tenir encara cap intenció d'abandonar el món del disseny, va començar com qui no

vol la cosa l'aprenentatge de lutier. Primer van passar *"tres mesos en pla «dar cera, pulir cera»* –com requeria el cèlebre senyor Miyagi de *Karate Kid* al jove Daniel San–, *escombrant, endreçant i netejant el taller, que al cap d'una setmana tornava a estar igual de desastrós"*. Però després d'aquesta ascesi sisífica, un bon dia va arribar el moment de deixar l'escombra i agafar les eines de tall.

Mentre treballava en la seva guitarra, Raúl Yagüe li va presentar un altre constructor, Juan Antonio Reyes, *"que és una mena de MacGyver que llavors estava construint un telescopi i necessitava un cop de mà amb el dibuix tècnic d'unes peces"*. Aquesta trobada va propiciar que Reyes li acabés obrint el seu taller i li transmetés la seva filosofia constructiva, tot recalcant-li que abans de posar-se a treballar amb la fusta havia d'haver dibuixat a la perfecció totes les parts de la guitarra per tenir definida la seva pròpia plantilla. *"El Juanito em va explicar una manera d'entendre l'instrument i la professió molt diferent del que m'havia ensenyat el Raúl. Una guitarra del Raúl no se sap mai com sonarà fins que està acabada, perquè –tot i que té unes mans meravelloses, d'una finor escandalosa que ve del terreny de l'ebenisteria– treballa de manera aleatòria. En canvi, el Juanito és molt més metòdic, essent tot càlcul i precisió, perquè ve del món de la mecànica i la torneria, i la seva unitat de mesura és la centèsima de mil·límetre."*

Amalgamant el millor dels dos mestres i amb quatre estalvis arraconats, sis anys després de fer el primer cop de ribot va obrir el seu taller. I després de la primera guitarra va venir la segona, i després la tercera i així fins a la vintena llarga de guitarres de concert que porta de construïdes, tant clàssiques com flamenques, perquè *"contràriament al que s'acostuma a dir, i tot i que hi ha diferències en els reglatges (amb el pont o la celleta més alts o més baixos), crec que entre un tipus de guitarra i un altre no hi ha gaire diferència. La diferència principal és el guitarrista"*. Entre el que sí que hi ha diferència, en canvi, és entre les diverses escoles constructives de la Península. Més enllà de la manera com es fa l'instrument i de les fustes que s'hi utilitzen per a la tapa (*"el cedre és molt més fàcil de tocar d'entrada, però és com un cavall desbocat, mentre que l'avet en principi és molt més complicat de dominar, però dóna molt més joc"*), hi ha dues concepcions gairebé antitètiques de com ha de sonar una guitarra. Una, la madrilenya (encapçalada per noms com Ramírez, Contreras o Bernabé), es caracteritza per instruments robustos, pesants i poderosos, de so



Josep Barcons

aclaparador, però als quals costa extreure filigranes i transparència. L'altra, la granadina (amb la nissaga dels Marín i els seus deixebles Hinves, Alejandro o René Baarslag com a noms històrics), es caracteritza per tot el contrari: instruments subtils, lleugers, de menor corpulència però d'una netedat, una finor i una ductilitat tímbrica extrema. En creure que *"la guitarra ha de vibrar de cap a peus"*, Elias Bonet se sent hereu d'aquesta última escola, tot i que la seva trajectòria és tan híbrida com la seva formació: *"Sóc un constructor de guitarres granadines, format a Barcelona i que treballa a Madrid."*

Potser per la seva herència en el món del disseny i en la venda de productes, Elias Bonet ha sabut trobar allò que –en termes comercials– se'n diu una "veta de mercat". Les seves guitarres, que volten els tres mil cinc-cents euros més IVA, tenen una relació qualitat-preu molt llaminera per als estudiants de grau superior, atès que les guitarres de concert habituals no baixen dels cinc o sis mil i algunes –com les d'alguns constructors que havien volgut fitxar Bonet per al seu equip– arriben fins i tot als dotze o quinze mil. Per a Bonet, l'enriquiment econòmic no és una prioritat, i per això les té a preu de "jove lutier". Lluny de les xifres esbalaïdores amb què es treballa sovint en el món del disseny, té clar el que vol: *"En tinc prou fent 8 o 10 guitarres l'any, i ara per ara no tinc cap intenció de fer-ne més ni d'augmentar la productivitat. El que faig em fa feliç i em dóna per viure, perquè el meu nivell de vida és molt auster. Per menjar no ens estem de res i comprem al mercat, però no necessito ser soci d'un club de golf, ni vull ni m'interessa tenir cap iot."*

Desvincular-se del món del disseny –i sobretot d'allò que comportava– va ser, doncs, una decisió de vida. Elias Bonet va canviar decididament el canibalisme del vendre per vendre, el ritme frenètic de les lleis de mercat i les hores d'ulls vermells davant l'ordinador, pel treball pausat i serè envoltat de fustes, ribots, garlopes, filaberquins i *"altres eines que tenen noms fabulosos"*. En part perquè –hibridant les ensenyances de Yagüe i de Reyes– se sentia *"dipositari d'una informació molt valuosa"*; i en part també perquè el món del disseny, en general, ha perdut –segons ell– la seva veritable raó de ser: *"Jo vinc de la perversió del disseny: de fer no pas productes valents, sinó productes vendibles. I jo sempre he entès el disseny des d'una òptica molt humanista o humanitària. La finalitat del disseny no pot ser vendre deu mil andròmines per al meu propi enriquiment, sinó que el producte s'ha de dissenyar pensant en l'usuari i en la seva satisfacció."*

I just això és el que ara pot fer –fora de les exigències del mercat– construint guitarres, tot ideant i manufacturant de cap a peus un objecte a través del qual algú se senti còmode i satisfet amb la seva manera d'expressar-se musicalment. Només cal esperar que aparegui aquest algú. Perquè –i aquí li surt la ramalada comercial en forma d'eslògan– *"tot guitarrista té la seva guitarra; l'únic que li cal és trobar-la"*. ♦

RECORDEM...

MANUEL DE FALLA

LA DARRERA VISITA DEL COMPOSITOR GRANADÍ A BARCELONA EL 1939, CAMÍ DE L'EXILI

per Jorge de Persia

Manuel de Falla i la seva germana María del Carmen van arribar per última vegada a Barcelona ara farà 75 anys. Ja era en la grisa i dura postguerra del 1939. Van viatjar des de Granada, on havien viscut gairebé dues dècades, fins i tot els anys de la Guerra Civil, i on Don Manuel, com allà l'anomenaven (Manolo per a la seva família propera), va perdre molts amics, entre ells potser el més proper, Federico García Lorca. L'assassinat del poeta i músic va trencar definitivament les forces de Falla, que va mantenir tot i això el valor per exigir notícies de Federico a les autoritats militars de la ciutat. El pes de la seva figura al món el va salvar de la repressió. Falla, catòlic fervent amb un sentit molt humanista i compromès amb el que suposava la dignitat d'aquells que proclamaven la República, va ser crític amb els excessos descontrolats que van dur a la crema i saqueig d'esglésies i convents, al mateix temps que criticà també l'allunyament de l'Evangeli per part de l'Església, i no trobava manera de conviure amb el feixisme que avançava a Europa. Els moviments a Alemanya i Itàlia ja feien preveure un desenllaç terrible, i en vista del futur immediat d'Espanya, ja cap al 1938 va començar a fer gestions, amb la discreció que el caracteritzava, per aconseguir alguna invitació que li permetés sortir del país. Les va rebre de la Itàlia feixista a través de Casella i les va rebutjar. Unes cartes amb l'empresari català Antonio Freixas, propietari a Buenos Aires de l'empresa Anís 8 Hermanos, que es va oferir a establir contactes allà, va posar en marxa la seva partença. Aquesta arribà l'any següent després de concertar amb el Teatre Colón de Buenos Aires la direcció d'alguns concerts.

Quan li van preguntar pel bitllet de tornada, va dir que ja se'n parlaria més endavant; de fet, va viatjar sense i mai no el va gestionar, malgrat la insistència del règim de Franco oferint-li honors i diners un cop tornés al terrer espanyol.

Així, un 28 de setembre de 1939, portant damunt, gairebé a la mà, els seus treballs en l'*Atlàntida*, ell i la seva germana van deixar Granada per embarcar en el tren nocturn que els dugué a Barcelona. Dos amics seus van deixar escrita alguna cosa sobre aquell comiat: Luis Giménez recorda el grup d'amics fent pinya al pati d'entrada, situat entre el *carmen* i la casa. *"Don Manuel ja era a baix, després dels últims comiats, al començament de la costa, agitant la mà en un darrer adéu, mentre nosaltres quedàvem, encara a dalt al cancell, com secretament obstinats en un passat millor que ja no tornaria. I mentre ens acomiadava amb la mà, ens deia –i aquestes van ser per a nosaltres les seves últimes paraules–: Adéu, adéu a tots! Fins a la vall de Josafat!, fins a la vall de Josafat!"*

Un altre amic molt proper de Falla, l'artista Hermenegildo Lanz, va descriure l'escena amb gran emoció en una carta escrita al moment de marxar els Falla amb cotxe dirigint-se cap a l'estació, i dedicada als seus fills. *"Adiós, hasta la Eternidad, en el fondo del mar, tal vez, lo que sea voluntad de la Providencia!"*, li va dir el mestre.

Arribats a Barcelona, la ciutat que al costat de París tant va saber comprendre l'art de Falla, els envoltaven les maletes i l'afecte dels amics. La seva última carta a la família ja mostrava algun signe de distensió: *"Estimadíssims Germán, Mª Luisa i Maribel* –escrivia María del Carmen– *acabem de telegrafiar perquè ahir va ser impossible de visites, invitacions, etc. etc."*

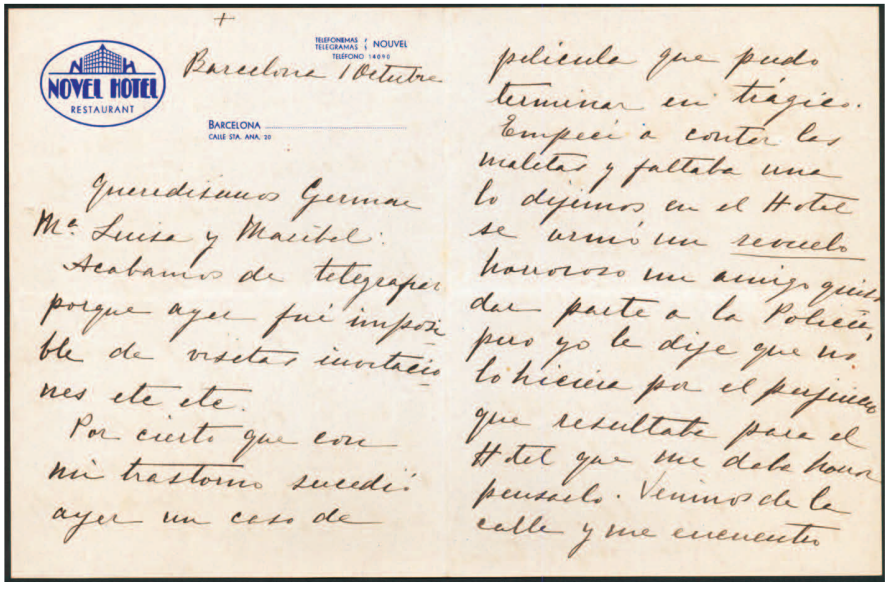
Estaven allotjats a l'Hotel Nouvel, al carrer de Santa Anna, un lloc que venia de gust a Falla, entre altres coses perquè a un pas hi havia l'església, a la qual la seva germana anava cada dia. L'Hotel es manté gairebé com llavors, almenys en el seu aspecte exterior, encara que lamentablement no guarden, pel que sembla, cap arxiu. Però en les anteriors visites de Falla, hi ha cròniques de Moragas que comenten trobades al restaurant de l'establiment.

No arribaven en bon moment per a la ciutat ferida i amb molts amics absents; ja no hi havia Pau Casals, ni Manuel Clausells, assassinat al començament de la Guerra Civil, ni la seva Associació de Música da Camera que va donar lloc a les últimes estrenes de Falla al Palau: *Psyché* i el *Concerto per a clave*. Tampoc Conxita Badia o Jaume Pahissa, que havien marxat a l'exili; temporal per a ella, definitiu per a ell.

El gran cronista que va ser Rafael Moragas dóna compte dels diversos i feliços moments de Falla a Catalunya, de les seves estades al Cau Ferrat quan treballava en *Amor brujo* i en *Noches en los jardines de España* (clara inspiració rusiñoliana).

La correspondència de Moragas amb Falla mostra tota la seva personalitat i l'enorme alegria que suposava per als barcelonins cada visita del mestre, per a qui no estalviaven homenatges, com aquell d'octubre del 1932, una de les últimes visites, en què van muntar al Palau un Festival Falla amb una selecció de les seves obres, l'Orquestra Pau Casals dirigida pel seu fundador, Falla al piano, en fi... una festa.

Archivo Manuel de Falla. Granada



Fragment de la carta que María del Carmen de Falla envia als seus germans, amb l'afegit final de Manuel de Falla, datada el dia 1 d'octubre de 1939 a Barcelona

"Queridísimos Germán, Mª. Luisa y Maribel. Acabamos de telegrafiar porque ayer fue imposible de visitas, invitaciones, etc. etc. Por cierto que con mi trastorno [és lletra de María del Carmen] *sucedió ayer un caso de película que pudo terminar en trágico. Empecé a contar las maletas y faltaba una; lo dijimos en el Hotel y se armó un revuelo horroroso un amigo quiso dar parte a la Policía, pero yo le dije que no lo hiciera por el perjuicio que resultaba para el Hotel que me daba horror pensarlo. Venimos de la calle y me encuentro la maleta: total que la noche anterior estaba muerta de sueño y sin darme cuenta para alzar los pies puse la maleta debajo del colchón; figuraros que vergüenza para mi tener que dar a entender que estaba chiflada gracias que el dueño le dio por estar amable y no le dio importancia."* [...] *"En el tren pasó una cosa cómica, yo no podía subir a la cama alta y Manolo quiso enseñarme y cual fue mi admiración cuando lo vi subir como un cigarrón y allí se quedó toda la noche."* [Falla agrega:] *"Recordándoles muchísimo (pero sin fuerzas para nada) les envía a los tres un gran abrazo vuestro Manolo.*

I el mateix mestre corresponia a aquests homenatges amb els seus propis: quan va arribar a Barcelona el març de 1927, per exemple, explica Moragas que *"Des d'abans que es personés l'insigne Manuel de Falla a la nostra ciutat, ens va expressar el seu fervent desig de visitar la tomba del seu gran amic el compositor Isaac Albéniz. Al mateix temps, també ens va dir que, trobant-se ell a Barcelona el 24 de març, onzè aniversari de la mort del malaguanyat Enrique Granados, víctima innocent de la gran guerra, desitjava tributar un homenatge a aquell a qui tant va estimar."*

Això ho escriu Moragas al diari «La Noche» el 25 de març de 1927. I explica sobre el grup d'amics que, al vespre, havia acompanyat Falla al sentit homenatge. Eren Frank Marshall, Miquel Llobet, Conxita Badia, entre d'altres, els qui al costat de Falla i Moragas es van encaminar primer al Cementiri Nou a retre homenatge a Albéniz i a Verdaguer. Segurament devia anar amb ells el *corbatorum egregium* Joan Gisbert, segons l'anomenava Moragas, afectuosament,[1] i per la seva devoció al mestre *"cònsol de Falla a Barcelona"*. Gisbert va ajudar molt en el seu moment l'admirat Pedrell, i va ser aquest qui en morir el 1922 –Gisbert va ser-ne el marmessor– li va demanar que no oblidés Falla. Després van anar a l'escullera acompanyats de dos mariners que es van sumar a l'homenatge, en el qual –deurien ser les sis del vespre– Falla va llançar al mar una ampolla que contenia el començament de la *Sonata op. 111* –l'última– de Beethoven i un full firmat per tots, a la qual cosa Falla va afegir uns compassos del *Retablo*, que Granados no va arribar a conèixer. *"Amb tota emoció va ser llançada l'ampolla, fortament tancada, al mar, que en aquell moment adquiria, amb les últimes resplendors d'un sol somort, tons d'esmalt."*

Falla recordà llavors que va ser ell, i alguns dels qui l'acompanyaven, els qui van donar, sense saber-ho, el seu últim adéu a Granados quan va embarcar al mateix port de Barcelona cap a Amèrica el 1915 per estrenar *Goyescas*, viatge del qual no va tornar.

Novament a Barcelona, el 1939, aquesta vegada amb la perspectiva d'haver de creuar l'Atlàntic, Falla renovava aquells temors que va manifestar a Hermenegildo Lanz quan el va acomiadar a Granada. A la ciutat, i sobretot al port, on anaven a embarcar en la motonau *Neptunia* el dia 2 d'octubre, quedaven mostres dels bombardejos, bucs enfonsats. El risc de la travessia amb Europa novament en guerra actualitzava el trist episodi del submarí alemany que va bombardejar el vaixell de Granados.

Finalment, en una nova carta a la família a Espanya, María del Carmen i Manuel de Falla celebren haver arribat a terra americana el 12 d'octubre, i escriuen en arribar a Bahía. En pocs dies arribaren a Buenos Aires, on l'eventual cronista María del Carmen, es mostra admirada de la rebuda multitudinària en aquell port definitiu. ♦

Nota

1. Gisbert fabricava corbates i en va fer algunes de commemoratives, una sobre *La Celestina* de Felip Pedrell i alguna amb motiu musical de Falla; va ajudar constantment tots dos.

CORRESPONDÈNCIES

EL TOT DEL NO-RES: CAGE, RICHTER, PARRA

per Mila Rodríguez Medina

"I have nothing to say and I'm saying." No tinc res a dir i ho estic dient. Una de les frases fonamentals del pensament del compositor nord-americà John Cage, procedent de la seva *Lecture on Nothing* (Conferència sobre el no-res), text de capçalera de molts artistes posteriors. Un d'ells és el pintor alemany Gerhard Richter, nom essencial de l'art contemporani actual, pioner de l'anomenada Nova Pintura Europea nascuda a partir dels anys vuitanta del segle XX. En el cas de Richter, però, Cage és una referència molt més clara potser que en altres casos, ja que només cal fer una ullada als seus escrits per adonar-nos que el pintor sent una autèntica passió per aquesta sentència de Cage: poques són les entrevistes en les quals no l'esmenti. Però una prova encara més evident s'afegeix a aquesta interrelació. L'any 2006 Gerhard Richter va crear una sèrie de pintures, des d'aleshores pilar de la seva obra, anomenada *CAGE*. Sis llenços de tres metres d'alt per tres d'ample –tot i que, concretament, els números 1, 3 i 4 tenen deu centímetres menys d'altura i d'amplada– de pintura abstracta, descendents de l'expressionisme abstracte i elaborats amb una tècnica comuna en la seva obra: superfícies compactes d'oli sobre les quals, encara fresques, Richter arrossega espàtules o grans eines planes construïdes per separar la mà directa del pintor sobre el llenç –es pot veure en detall aquest procés mecànic en l'excel·lent documental *Gerhard Richter Painting* (2011) de la directora també alemanya Corinna Belz, resultat de la filmació durant tres anys del pintor al seu taller a Colònia. El pintor pren la decisió del moviment i la força executats, però el resultat no es pot predir amb precisió, ja que el resultat de capes i capes de pintura sobreposades provocaran el retorn al primer pla de colors desapareguts o l'eliminació de línies fins al moment ben delimitades; una cessió del poder final de l'obra a la pròpia pintura com a matèria, en una mena d'*action painting* pollockiana marcada pel caràcter reflexiu i precís de Richter, és a dir, desproveït de velocitat i immediatesa. No obstant això, la col·lecció de pintures no està basada en una peça musical concreta, sinó que es tracta millor dit d'una referència artística, no d'una traducció de motius musicals.

Però anem un pas més enllà. La inspiració musical entre compositors és una de les accions més comunes en la creació artística, sigui en el concepte unitari d'escola o corrent, sigui com a utilització d'elements ja creats segles abans, en molts casos veritablement propers a la idea de traducció o transcripció gairebé literal. John Cage és, sens dubte, també gran influència de creacions musicals posteriors, conscient o inconscientment, en positiu o en negatiu. Però, què passa quan l'obra musical es desenvolupa a través d'un sedàs intermediari i no directament d'una altra composició amb la qual compartir llenguatges i sistemes? Aquest és el cas de *Carícies cap al blanc* d'Hèctor Parra, obra estrenada el juliol de 2013 a Girona, com a part de l'encàrrec de l'àlbum de set peces per a piano per a les Nits de Clàssica –treball conjunt amb Àlex Alguacil–, inspirades totes en creadors plàstics, que va començar amb *Cos de matèria-Antoni Tàpies in memoriam* el 2012. El compositor català va tenir l'oportunitat de veure la sèrie *CAGE* de Richter primer a la Tate Modern de Londres i el 2012 en «Panorama», la gran retrospectiva feta al pintor natural de Dresden al Centre Pompidou de París. Una altra volta de rosca en aquest joc de translacions: pintura inspirada en música i música inspirada en pintura com a resultat.

L'obra inconscient

La traducció entre llenguatges artístics és un dels temes més complexos i tractats per l'estètica de l'art. Més enllà d'entrar en qüestions d'equivalents pictòrics i musicals, el que sempre queda clar és que les inspiracions, com a concepte per a la creació d'una obra, no entenen de distincions entre expressions artístiques. És inspiració, no traducció. I un concepte general regna i inspira, deixant de banda materials concrets.

Això es pot veure clarament en el cas de què parlem: sobre totes tres creacions –Cage, Richter, Parra– sobrevola la idea del no-res, de l'abstracció com a pròpia matèria final de l'obra. Gerhard Richter, en l'entrevista que el reconegut crític d'art Hans Ulrich Obrist li va fer el 2007 amb motiu de la Biennal de Venècia –on s'exhibí la sèrie *CAGE* per primera vegada– deia: *"Aleshores, quan havia començat amb la primera pintura, de sobte vaig perdre el desig de treballar en això i vaig passar a destruir el que ja havia pintat, per pintar a sobre sense ser conscient de què volia i cap a on volia anar, i només vaig continuar pintant així d'alguna manera. Aquest particular estat de desesperació, perplexitat i optimisme es va mantenir el temps suficient per a mi per acabar totes sis pintures" (Gerhard Richter texts: writings, interviews and letters. 1961-2007,* publicat el 2009 per Thames & Hudson). És a dir, un cert automatisme o la certesa que hi ha alguna cosa en l'obra creada que va més enllà del mateix creador, que ha de saber assimilar-ho, però això sí, *"només és possible amb una gran quantitat de disciplina"*, com diu Hans Ulrich Obrist en l'entrevista esmentada. Llibertat metòdica. I això ens porta directament de nou cap a John Cage. El compositor tanca la famosa *Conferència sobre el no-res* (inclosa al llibre *Silence* publicat originalment el 1961 per la Wesleyan University Press) amb el que sembla la línia argumental d'aquest pensament de Richter: *"Tot el que sé sobre el mètode és que quan no estic treballant a vegades penso que sé alguna cosa, però quan estic treballant, queda prou clar que no sé res."*



La sèrie de pintures *CAGE* de Gerhard Richter formen part de la col·lecció permanent de la Tate Modern de Londres

El mètode del no-res

És, per tant, una qüestió més de mètode, d'estructura, que no pas de llenguatges i traduccions. En el cas de la sèrie *CAGE* i tot l'univers que, com veiem, es pot construir al seu voltant, és el procés creatiu de tres artistes diferents el que es mou d'un costat a l'altre i crea diverses expressions artístiques. Parra, davant de la seva composició *Carícies cap al blanc*, es troba fascinat pel procés creatiu de Gerhard Richter –que va poder veure al documental de Corinna Belz ja esmentat–, i el descriu com *"una experiència vital en què l'obra evidencia el patiment creatiu viscut, que passa per la superposició de capes de colors, gratades de forma que «subtils barreges de colors i vibracions emergents de capes més profundes fan bategar el cor interior de la pintura com si es tractés d'un ésser viu i alhora d'un estrat geològic»"*, tal com assegura la descripció del programa de mà de l'estrena de l'obra a Girona arran d'una entrevista de Mercedes Conde al compositor. Parra parla del procés creatiu del pintor com si parlés de composició musical: *"Ell comença amb grans «brotxades» de colors primaris, ritmant-los intuïtivament. [...] Al final, quan s'apropa perillosament al gris, al caos, Richter sent l'impuls de girar cap a la llum, cap al blanc. Aquesta «llum imposada» deixa vibrar en el seu interior [...] el patiment inesborrable del procés creatiu."* Paradoxalment, si fem un gir de 180 graus, Richter parla de manera molt semblant sobre el mètode compositiu de John Cage i l'efecte en la seva obra: *"La forma és tot el que tenim per ajudar-nos a fer front als fets i agressions fonamentalment caòtics. Com, per exemple, explica John Cage. La seva composició musical no va ser mai una apropiació total d'un esdeveniment acústic d'atzar. Ell va idear un enginyós sistema per construir estructures des de l'abundància"* (entrevista de Richter amb el també pintor Jan Thorn Prikker el 2004, inclosa al llibre esmentat).

Una obra acabada requereix resurrecció

Així, amb baules d'aquesta cadena d'interconnexions artístiques, podríem continuar pàgines i pàgines. És impagable la naturalitat amb què Richter explica la decisió d'anomenar *CAGE* la seva sèrie de pintures (*"Em vas preguntar quina música havia estat escoltant durant el període de treball i vaig respondre: Cage!"*) i insisteix que el títol *"simplement guia la perspectiva d'un en una certa direcció, cap a certes connexions i similituds"* (entrevista amb Ulrich Obrist, 2007). Diu Cage al seu text *Precursors de la música moderna (Silence*, 1961) que *"una obra acabada és exactament això, requereix resurrecció"* i d'allò es tracta tot això. De ressuscitar una vegada i una altra un mateix sentiment artístic, no importa amb quin llenguatge. Al cap i a la fi, en paraules del pintor alemany basades en el compositor nord-americà, *"No sé res. No puc fer res. No entenc res. No sé res. Res. I tota aquesta misèria no em fa particularment infeliç"*. ♦

ROBERT GERHARD A LA PANTALLA (I)

per Josep Lluís i Falcó

Robert Gerhard (Valls, Tarragona, 1896-Cambridge, Anglaterra, 1970) va pertànyer a l'anomenada Generació de la República o del 27, al Grup de Barcelona, juntament amb Ricard Lamote de Grignon, Baltasar Samper, Eduard Toldrà i Manuel Blancafort, entre d'altres. Massa sovint s'ha assegurat que els compositors d'aquesta generació s'havien interessat poc o gens pel cinema; però el cert és que tots van acabar tenint alguna relació amb el Setè Art, si bé la majoria ja a l'exili al qual es van veure abocats el 1939, i fora de la indústria cinematogràfica espanyola.

Pel que fa a Gerhard, ja havia manifestat el 1930 la seva esperança vers el flamant cinema sonor, però sense obviar els errors que hi veia. Referint-se a la música de cinema, no trobava bé que aquesta es limités a "repetir" allò que les imatges explicaven amb tota claredat: *"La música, el so en general (compresa tota la gamma del «soroll»), farà un paper deplorable tractant de* remâcher, *d'explicar vagament tot allò que a la pantalla queda explicat amb una precisió i una claredat suficient. El criteri d'il·lustració verament fecund, a la meva manera de veure, serà, al revés, un criteri contrapuntístic. El so contrapuntat amb la imatge dóna autonomia a la vista i autonomia a l'oïda, i deixa a la fantasia de l'espectador la feina de conjugar-les. Heus aquí, al meu entendre, el camí de l'espectacle «polifònic» que serà el cinema sonor. L'acte de conjugar diverses melodies simultànies dóna, per escreix, el que els músics entenem per acords, harmonies..."* («Mirador», núm. 96, 4/12/1930).

No obstant això, mai no va participar al cinema, ni com a compositor, ni com a intèrpret, fins que el seu exili britànic fou pràcticament irreversible. Poc abans de finalitzar la Guerra Civil, i després d'una breu estada a Varsòvia, Gerhard va prendre la decisió de no tornar a Catalunya i va anar



directament a París, on va rebre, el mateix 1939, una invitació de la Universitat de Cambridge, del King's College, per tal d'anar-hi com a investigador i compositor de música "moderna". La va acceptar, s'hi va traslladar l'agost de 1939, i no va abandonar mai més la residència a la ciutat britànica. Allà el va agafar l'esclat de la Segona Guerra Mundial i, per subsistir, va acceptar encàrrecs de la BBC, per fer inicialment uns programes de ràdio sobre música espanyola i, més endavant, per compondre músiques incidentals per a programes radiofònics, tasca que mai no va abandonar, tot signant alguns treballs al principi amb el pseudònim de Joan Serrallonga. Aquesta tasca a la BBC el conduí també a la composició per al cinema primer i, més tard, la televisió. Tot just s'encetava la dècada dels cinquanta.

Malauradament, aquesta música no ha estat mai prou valorada: Josep Maria Mestres Quadreny, en la biografia que va fer del músic, deia que *"durant tota la dècada mantingué molta activitat en la composició de supervivència"*, referint-se a la música incidental per a la ràdio, principalment obres de Shakespeare, però també als films.

El primer d'aquests al qual Gerhard posà música va ser *Secret People* (1951, Thorold Dickson). L'argument se situa a Londres el 1930, on viu Maria Brentano (encarnada per Valentina Cortese que parlava anglès amb un "raonable" accent italià) després d'haver fugit d'un país europeu governat per un dictador, on es veu embolicada amb uns terroristes que volen liquidar el tirà. A primera vista, res d'especial. Però ben aviat descobrim un missatge ocult: la música dels crèdits presenta extenses citacions de *L'emigrant* i *El cant dels ocells*, i enllaça amb una seqüència en la qual un dels personatges escolta una sardana en un tocadiscs portàtil. Vet aquí el motiu que, de ben segur, va fer que el film no s'estrenés a l'Estat espanyol. Malgrat que no es digui mai quin és el país d'origen dels protagonistes, la música... o bé ho fa evident, o bé se'n fa un ús simbòlic. I no ho fa només als crèdits: en *Secret People*, Gerhard hi utilitza els mateixos referents musicals per a una breu seqüència de ballet, coreografiada per Andrée Howard (1910-1968) i ballada per l'actriu Audrey Hepburn en el seu primer paper important.

La música d'aquesta pel·lícula, però, no ens deixa veure el Gerhard més transgressor, que caldrà cercar als seus treballs audiovisuals posteriors, en els quals no només aplica el que va aprendre de Schönberg, sinó que es llança a la música electroacústica. ♦

PAPER D'ASSAIG

WAGNER A VENÈCIA

per Narcís Comadira

A finals d'aquest gener passat vaig ser uns dies a Venècia. I encara quedaven alguns rastres de l'Any Wagner que Venècia havia celebrat el 2013. Un d'aquests, un llibret, *Wagner a Venezia, nel bicentenario della nascita 1813-2013*, escrit per Virgilio Boccardi, que vaig trobar en una llibreria. L'autor, basant-se en anotacions del propi Wagner, en cartes, en biografies i en el *Diari* de Cosima, hi reconstrueix minuciosament les estades wagnerianes a la Sereníssima.

Wagner hi va fer sis estades. Alguna de llarga, alguna brevíssima. La primera, el 1858. Fugia de Suïssa, és a dir, dels problemes pràctics i de les tempestes sentimentals i conjugals. Tenia 45 anys. I fugia tant de Minna, la seva dona, com de Mathilde Wesendonck, una jove casada de vint-i-dos anys de qui estava apassionadament enamorat. Viatja a Venècia amb el seu amic Karl Ritter. Venècia encara està ocupada pels austríacs. Wagner s'hi estarà del 29 d'agost fins al 24 de març de 1859. Primer s'instal·la a l'Hotel Danieli, però l'endemà mateix busca un apartament per a una llarga estada. Serà al Palazzo Giustinian dalle Zogie. Com que el troba trist, fa recobrir les parets amb tela de color vermell. Envia a buscar el seu piano de cua, un Erard. Passeja, a peu o en gòndola. El silenci de la ciutat –encara no hi ha *vaporetti*–, el moviment de l'aigua, la boira, li fan trobar el clima exacte per al *Tristan*. Pel març, escriu a Mathilde que el segon acte està acabat.



Làpida en record de Richard Wagner en un dels murs del Palazzo Vendramin

Paolo Steffan

La segona estada serà breu. Només quatre dies. Després de molts intents fallits d'estrenar el *Tristan*, escriu als Wesendonck les seves desgràcies. Aquests, de vacances a Venècia, li escriuen que hi vagi, amb l'excusa que ell, que coneix bé la ciutat, els podrà ensenyar les seves meravelles. Wagner no es fa pregar. Hi arriba el dia 6 de novembre de 1861. S'instal·la al Danieli. Mathilde està embarassada i Wagner considera això una traïció al seu amor i veu Venècia com la tomba d'aquest amor. D'altra part s'adona que els Wesendonck només estan per les belleses de la ciutat i gens per les seves dificultats econòmiques. No vol sortir ni anar enlloc. Aconsegueixen que els acompanyi a l'Accademia. Allà, l'*Assunta*, la pintura de Tiziano, que llavors s'hi guardava, el corprèn de tal forma que pensa a escriure una obra d'ambient renaixentista. Serà *Els mestres cantaires de Nuremberg*. Al cap de quatre dies, decideix improvisament anar-se'n.

La tercera estada, ara ja casat amb Cosima i amb criatures, comença el 19 de setembre de 1876. S'instal·len a l'Hotel Europa, a pocs passos de la plaça de Sant Marc. Wagner porta Cosima a l'Accademia a veure l'*Assunta*. Passegen amb les criatures. Visiten esglésies. Aquesta estada durarà una setmana: tornen a casa el 26 de setembre.

La quarta estada estarà marcada per *Parsifal*. Per què no acabar-lo a Venècia?, es pregunta Wagner. El 4 d'octubre de 1880, la família arriba a la ciutat. Cosima, ja des de Bayreuth, havia llogat un apartament al Palazzo Contarini dalle Figure. El dia 6, deixen el Danieli i s'instal·len a l'apartament. Ho visiten tot, esglésies, museus, palaus. Fan una excursió a Murano. Van al teatre. La princesa Hatzfeld els convida sovint a passar la tarda. Wagner hi toca el piano. Un dia rep una carta de Bayreuth on li diuen que l'estrena de *Parsifal* està programada per al 1882, amb l'orquestra i el cor de Munic. Wagner comença a trobar-se malament. Forts dolors abdominals, un cansament preocupant i ara, a sobre, reumatisme a la cama dreta. El 30 d'octubre tornen a casa.

Pel novembre de 1881, la família Wagner al complet torna a Itàlia: Nàpols i Palerm, Taormina, Catània. Arriben a Venècia el 15 d'abril de 1882. A Sicília, Wagner havia sofert una crisi cardíaca i està molt cansat. Li arriba la proposta de la Universitat d'Oxford de fer-lo Doctor Honoris Causa. Però declina l'oferta perquè, diu, l'època dels honors ja ha passat. Visiten diversos palaus, buscant una futura residència, entre aquests el Palazzo Loredan, que agrada molt a Wagner. A Venècia el coneixen, les orquestres toquen les seves obertures. És famós. El 29 d'abril, després d'haver visitat altra vegada el Palazzo Vendramin, pel qual es decidiran, tornen a Bayreuth. La sortida de Venècia és clamorosa: cants i la multitud apilonada sobre els ponts, per veure passar les gòndoles amb la família i l'equipatge.

La sisena i darrera estada veneciana comença el 16 de setembre de 1882. Wagner no està bé. Al Palazzo Vendramin, els Wagner disposen de divuit estances, alguna de les quals encara es pot visitar. Fan la vida de sempre. Passejades, visites, relacions, música. Ara el silenci ja no és com la primera vegada, ja fa deu anys que hi ha *vaporetti*. Wagner se sent acabat. Lamenta no poder veure el seu fill Siegfried adult. El 24 de desembre celebra l'aniversari de Cosima amb un concert: una antiga simfonia seva tocada per l'orquestra de joves alumnes del Liceo. Després, ja tot es precipita. El fred li accentua els dolors. Morirà el 13 de febrer. Cosima es talla la cabellera i la posa dins el taüt que, en tren, serà portat triomfalment fins a Bayreuth. ♦

LLUÍS BENEJAM

UN CATALÀ D'AMÈRICA

per Mònica Pagès i Santacana

A mesura que avança el nou segle, ens anem trobant amb nous aniversaris de naixement de compositors catalans que han deixat la seva empremta en la nostra història. Aquest 2014, entre moltes altres celebracions que té el món musical, també és l'Any Benejam, perquè fa un segle que va néixer a Barcelona el compositor i violinista Lluís Benejam (1914-1968). Durant aquest any podrem tenir l'oportunitat de sentir molta de la música que va escriure i de conèixer més detalls de la seva vida, que va passar entre Catalunya i Amèrica.

En una entrevista a un diari dels Estats Units, la seva vídua, Francina, declarava que Lluís Benejam era un músic fet des del cor, que no hauria pogut ser cap altra cosa. També afegia que era conscient que dedicar-se a la música era un luxe. Aquest privilegi el va portar molt lluny, tant a nivell musical com en l'aspecte personal. El va portar fins a Amèrica, primer a l'Equador i després als Estats Units, on es va instal·lar als anys cinquanta i hi va viure fins a la mort. La música de Benejam no es pot entendre sense aquest pas pel continent americà, tot i que la influència d'aquesta cultura ja li arribava abans de fer el gran salt d'anar-hi. Una influència plena de gust pel jazz i pel folklore americà que s'entrellaça amb les harmonies del seu temps i també de la cançó popular catalana, per donar com a fruit una obra molt original.

El 22 de març de 1993, per la commemoració del vint-i-cinquè aniversari de la seva mort, Lluís Benejam ja va ser motiu d'un homenatge a Barcelona, al Saló Sant Jordi del Palau la Generalitat de Catalunya. Solistes de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, actual Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, van oferir dos quartets de corda, el *Trio per a dos violins i viola* i tres peces per a oboè i quartet de corda. Totes aquestes obres van ser compostes als anys cinquanta, entre el 1951 i el 1956, uns anys que marcaren l'esdevenir de la seva vida.

Música en la postguerra

Benejam formava part de la generació que havia d'obrir-se camí després de la Guerra. L'Orquestra Municipal de Barcelona que va fundar Eduard Toldrà, ara fa setanta anys, va ser un dels projectes que sortosament va donar més impuls a la vida musical en el desastre que es vivia. Lluís Benejam va ser dels primers membres que va tenir aquesta orquestra als faristols de primers violins, al costat d'Eduard Bocquet, Adrià Sardó, Enric Ribó o Josep Clavo. Era l'orquestra on també tocaven el flautista Salvador Brotons, el viola Enric Climent o el violoncel·lista Josep Trotta. Benejam havia estudiat el violí al Conservatori del Liceu, on va anar a les classes del professor Ferdinand Guerin. També va estudiar amb els mestres Antoni Bosom, Josep Barberà i Joan Lamote de Grignon, i va perfeccionar el violí amb el polonès Henry Lewkowicz. A banda d'aquests, el pare Antoni Massana va ser el seu mestre d'harmonia i de composició, un fet que evidentment fou cabdal per donar un fonament al seu impuls com a creador, una vessant de la seva vocació musical que no es va manifestar fins a passats els trenta anys.

A aquesta base pedagògica que feia de pont entre l'abans i el després de la Guerra, s'hi sumava la necessitat de poder fer música de cambra amb companys com l'esmentat Josep Trotta, el violinista Domènec Ponsa i el viola Mateu Valero, amb qui Lluís Benejam va fundar el quartet Labor Artis. També va formar part del que es va anomenar Quartet de Barcelona i de l'Agrupació de Cambra de Barcelona. La interpretació en aquests grups instrumentals va ser un gran estímul per a la faceta compositiva que tenia Lluís Benejam i que va començar a desenvolupar al final dels anys quaranta amb la composició de 13 cançons per a veu i piano amb poemes d'escriptors catalans com Joan Teixidor, Josep Maria de Sagarra, Joan Salvat-Papasseit, Jacint Verdaguer o Joan Vinyoli. Cal destacar el fet que Lluís Benejam va ser molt bon amic del poeta Joan Vinyoli, amb qui l'unia un vincle de veïnat entre famílies. Vinyoli va ser una amistat que va marcar la infantesa i l'adolescència de Benejam, i amb el qual dóna la casualitat que comparteix any de naixement i, per tant, també celebració de centenari.

De fet, amb la primera obra que Lluís Benejam es va donar a conèixer d'una manera destacada com a compositor és amb una obra per a orquestra de cambra que titula *Poema* i que el 1953 va guanyar el Premi Ciutat de Barcelona; va ser estrenada per la mateixa Orquestra Municipal de Barcelona on tocava, i dirigida pel seu director, Eduard Toldrà. Un concert que va tenir lloc el 28 de maig de 1954. Aquesta obra es va poder sentir més tard, el 6 de juny, en un concert popular que suposem que devia ser de la mateixa orquestra. En el text de presentació publicat al programa del concert de l'estrena, es diu que *"està escrit sense intencions descriptives ni sota cap suggeriment literari, encara que l'autor pugui evocar sentiments com la tristesa o l'alegria o els que desperta la contemplació de la Natura-lesa.* Poema *vol ser una obra basada sobre valors únicament musicals. Comença amb una descripció d'una llarga i lenta frase, de caràcter estàtic, que es transforma fins a arribar, amb accents més apassionats, al seu punt culminant"*.

El domini dels recursos de la corda, per la seva condició de violinista, és una de les característiques més importants de l'obra de Benejam, tot i que aquell mateix 1953 també escriu un *Quintet en Fa per a conjunt de vent*. Per a orquestra de corda trobem una altra obra, *Suite*, que va compondre uns anys abans, el 1951. I també en aquells primers anys cinquanta compon una *Sonata per a violí i piano*, el *Quartet de corda núm. 1,*

Arxiu família Benejam



El quartet que van formar a Quito (d'esquerra a dreta, drets) Lluís Benejam, Robert Plaja, Josep Rodríguez de la Fuente i (assegut) Ernest Xancó (1955)

Tres peces per a oboè i quartet de corda (1951), *Moments musicals* per a viola i piano (1952) i una *Sonata per a violoncel i piano* (1954).

L'aventura d'Amèrica

En aquest moment àlgid de revelació de Lluís Benejam com a compositor gràcies al Premi Ciutat de Barcelona, el 1954, es va obrir una porta inesperada per al seu futur. El violoncel·lista Ernest Xancó, conegut com a deixeble destacat de Pau Casals i pocs anys més jove que Benejam, vivia a Amèrica del Sud des dels anys quaranta, primer a Xile, després a l'Argentina i posteriorment al Brasil i a l'Equador. Xancó va proposar a Benejam de viatjar a Quito amb el projecte de formar un quartet de corda en el qual seria primer violí amb Robert Plaja com a segon, Josep Rodríguez de la Fuente com a viola i el mateix Xancó al violoncel. El contracte només era d'un any, però el govern equatorià els va demanar de quedar-se més temps i de formar el nucli del que havia de ser l'Orquestra Simfònica Nacional de l'Equador, de la qual Benejam va ser nomenat concertino i sotsdirector. En aquells moments, i esperonat pel projecte que començava, va compondre el *Quartet de corda núm. 2* i una nova obra per a orquestra de corda: *Concerto grosso* (1956). Tal com diu David Puertas al comentari que fa sobre aquesta partitura editada per l'editorial Clivis, *"és una obra enèrgica, sòlida, amb pinzellades de bon humor i molt representativa del seu llenguatge personal"*. En el seu catàleg hi ha dues obres més per a orquestra de corda de la mateixa època: *Baile* (1956), feta a partir del *Quartet núm. 2*, i *Quatre moviments per a corda*.

L'etapa a l'Equador va durar fins al setembre del 1958, any en què Lluís Benejam i la seva esposa es van traslladar als Estats Units gràcies a la mediació d'un pastor protestant que es deia Eugene Jordan i que era director musical de l'emissora baptista La Voz de los Andes. La destinació del seu trasllat va ser l'Estat d'Alabama, on Benejam havia aconseguit un doble contracte: com a cap de segons violins a la Birmingham Symphony Orchestra, i com a professor del Birmingham Southern College. Ben aviat va ser nomenat concertino d'aquesta mateixa orquestra i va poder gaudir d'un entorn amb molts mitjans per desenvolupar la seva professió musical des de totes les vessants: interpretativa, pedagògica i creativa.

La dècada dels seixanta va ser la més fructífera de Benejam quant a la composició, sobretot pel que fa a concerts per a orquestra i diversos instruments, com el *Concert per a violí i orquestra* (1963), el *Concert per a oboè i orquestra* (1964), els *Preludis ibèrics per a dos pianos i orquestra* (1965) i el *Concert per a saxofon i orquestra* (1967), a partir d'una sonata que havia escrit anteriorment per a aquest instrument. Per a orquestra sola, Benejam va compondre *Obertura flamenca* (Flamenco Overture, 1963) i una obra per a narrador i orquestra amb poemes de Federico García Lorca que va titular *Lorqueña*. Per últim, també va escriure una obra simfònica que es diu *Fantasia sobre la primera Beatitud* (1966) i que es podrà tornar a sentir al llarg d'aquest any per l'OBC. L'activitat de Lluís Benejam als Estats Units també arribà al Brevard Music Center de Carolina del Nord i a la Universitat de Montevallo, al mateix Estat d'Alabama, on va rebre un homenatge pòstum posant el seu nom a la biblioteca d'aquesta universitat. Malauradament, la mort va arribar massa aviat i Lluís Benejam va morir als 54 anys a Birmingham, el 28 de març de 1968. Per tenir més detalls de la seva vida i de la seva obra, així com per trobar els concerts i els actes que s'organitzaran en aquest centenari, podeu consultar la pàgina web **http://centenaribenejam.blogspot.com**. ♦

NODES

MÓN DE MONS

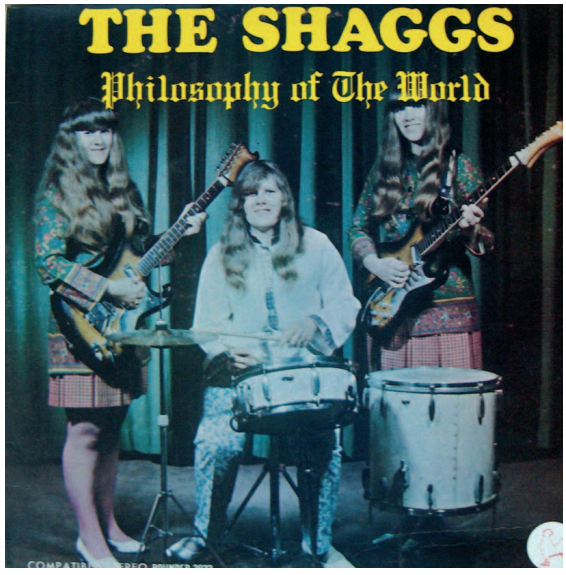
per Jordi Alomar

Hi ha fets i persones que, en el món musical, són sempre notícia. D'altres, que passen relativament desapercebuts. I d'altres que o bé causen un breu i sonat enrenou mediàtic o bé són sistemàticament oblidats o ignorats. Què ho fa, això?

Cap a final dels anys setanta del segle passat, el sociòleg nord-americà Howard S. Becker plantejà un enfocament interaccionista per donar llum a un seguit de regularitats i problemàtiques dels mons artístics. "Interaccionista" vol dir considerar que entitats com, en aquest cas, les obres artístiques i els seus llenguatges corresponents no són realitats independents, sinó resultants de l'acció o influència mútua i recíproca dels seus agents. És a partir de la interacció humana que s'articulen diferents mons socials, incloent-hi els mons artístics, que abastarien totes les activitats i els participants necessaris per produir fets i productes que aquests mateixos mons consideren art. Aquests mons no existeixen com a entitats independents i immutables, sinó que poden abastar conjunts de submons amb distint grau de relació entre si.

Prenent d'exemple el cas de la música clàssica com a macromón artístic, delimitat potser per un lligam amb la tradició erudita i distintiva pròpia de la pràctica comuna europea, hi podríem detectar en el seu si la convivència de mons com l'òpera, el món coral, el simfònic, el de la creació contemporània, el de la música antiga o el de les bandes, entre d'altres. Dins cada un d'aquests, les obres d'art –musicals, en aquest cas– seran el resultat d'activitats coordinades per totes les persones la cooperació de les quals és imprescindible per al seu reeiximent. És la interacció entre els que la conceben (compositors), els que l'executen (intèrprets), els que disposen l'equipament necessari (constructors, agents, transportistes, programadors, editors...) i els que la valoren (la crítica i el públic), el que en genera com a resultat l'existència, i no a la inversa. Tot i que tradicionalment el monopoli de la responsabilitat artística s'ha atribuït als autors i intèrprets –i sobre la base d'aquests, l'*star system* de la música clàssica–, no hi ha motiu per menystenir la resta d'integrants del món musical.

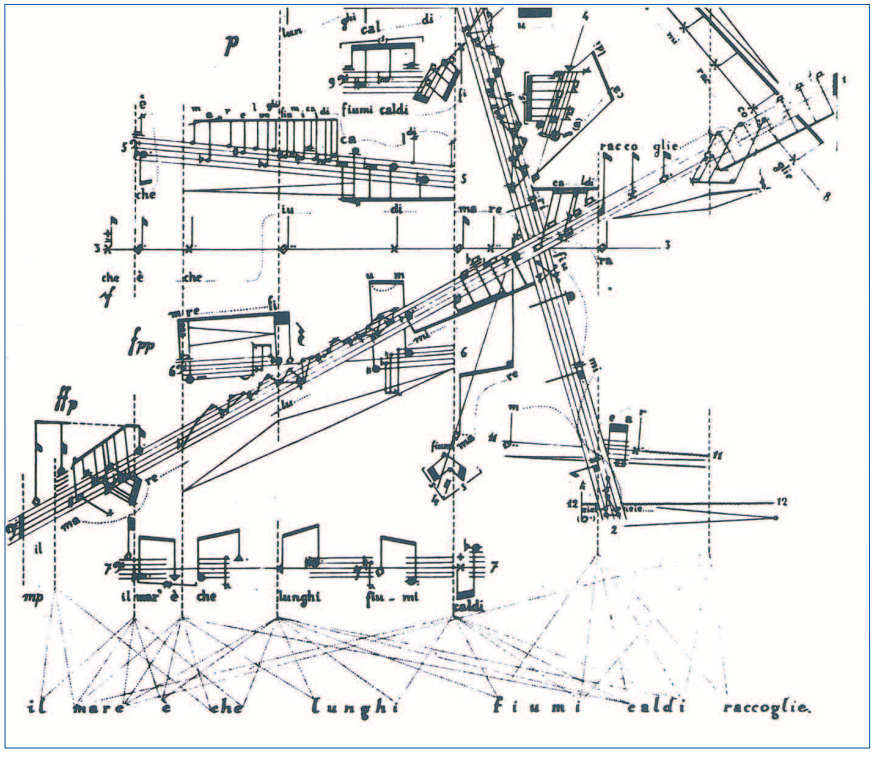
El que circumscriu i defineix un món artístic és la referència constant a un cos de convencions. Un seguit de pautes de comportament consensuades i incorporades en la pràctica dels seus agents i en els productes o processos que manegen. En el cas de la música clàssica això és clar: prenent la música simfònica d'exemple, un intèrpret haurà de formar-se competentment en un dels instruments d'orquestra (i descartar-ne d'altres), haurà de saber llegir amb fidelitat una partitura i incorporar-se en el que dins l'orquestra es considera sentit comú: anar conjuntament amb la secció, seguir el director, complir els horaris establerts, vestir com cal. Hi ha convencions òbvies o evidents, com el La de referència per a l'afinació, i d'altres no tan visibles, com respectar les jerarquies existents dins el grup o la distinció d'estatus que atorga formar part d'una orquestra reconeguda.



The Shaggs. Portada del seu primer i darrer LP (1969). De grup rock naïf a icona *indie*

És el coneixement i compliment d'aquestes convencions el que permet el relleu laboral –la facilitat de comptar amb recanvis– i l'estabilitat planificadora. Una programació cenyida a les obres representatives del repertori estàndard complirà amb les convencions més difoses. En el moment en què alguna d'aquestes dimensions convencionals s'altera comencen els problemes. Imaginem-nos el problema que suposaria interpretar una obra simfònica sense director, sense partitura, o amb una escriptura musical que defugi els paràmetres establerts pel pentagrama. O una obra que requereixi un rol solista de cada un dels integrants, o que plantegi una durada excessivament breu o llarga. La imaginació no té límits a l'hora de plantejar situacions que, d'entrada, semblen absurdes, tot i que aquesta sensació d'absurd sigui un símptoma de l'arrelament convencional en què estan immerses les pràctiques. Creativament no hi hauria d'haver, a priori, cap inconvenient a plantejar aquestes llicències. El reeiximent de la creativitat és, però, indissociable del compliment de les convencions i dels seus intersticis de llibertat. Les institucions són els agents que tenen com a missió la consolidació –i ben poques vegades el replantejament o la crítica– d'aquests modes convencionals: els conservatoris com a centres de reproducció i perpetuació del sistema, o l'aparell de premis, reconeixements i èxits de crítica com a reforços de la integració dins del món de referència. La diferenciació o discòrdia vers aquests processos serà, doncs, causant de problemes.

En funció del grau i orientació en què els seus agents participen de les regularitats de comportament que defineixen el seu món artístic, Becker planteja la distinció de quatre tipus d'artistes –centrant-se en el cas del que podríem dir creadors. Vegem-ho.



Fragment de partitura de Sylvano Bussotti, compositor dissident italià que acabà dirigint la secció de música de la Biennal de Venècia

Els *professionals integrats* serien aquells que treballen dins la dimensió d'allò canònic, concebut segons les convencions vigents i compartides pel sector professional. Els materials i mitjans emprats són comprensibles. La seva proposta no genera reaccions d'hostilitat dins els límits de l'*statu quo*. En el cas musical més proper, serien els autors que reben encàrrecs de l'OBC, els que es programen dins cicles consolidats, els que reben reconeixements diversos, càrrecs de responsabilitat i protagonitzen reportatges o notícies periodístiques.

Becker parla d'*artistes dissidents* per referir-se a tots aquells que, havent format part del tipus anterior, no s'han volgut adaptar a les seves constriccions, i topen així amb una dificultat ingent a l'hora de fer la seva feina. El recurs a les alternatives és, doncs, necessari (des de l'exili fins al recurs d'espais o plataformes *ex professo*), tot mantenint sempre la voluntat de reconeixement per part del tipus professional, que en última instància pot ampliar les seves convencions per assimilar les aportacions del dissident. Els casos clàssics de Cage, Ives o Bussotti són exemples d'aquest procés, i a escala més propera i vigent, Carles Santos o Llorenç Barber. La qüestió de fins a quin punt la dissidència suposa una integració final o una aportació anecdòtica resulta clau.

Els casos de produccions fetes sense connexió amb cap món artístic constituït –fora tenir-ne ni tan sols coneixença, de la seva existència– constituirien el que hom anomena *artistes naïf*. Compartint el fet de transformar mitjans utilitaris en quelcom que consideren art, treballen sols i al marge de cap xarxa de col·laboració tret de la que puguin teixir per si mateixos. Fenomen relativament conegut en arts plàstiques i arquitectura –per comptar amb una dimensió utilitària abans que estètica: Henri Rousseau, Simon Rodia o Justo Gallego, artífex de la *catedral* de Mejorada del Campo–, en el cas musical, per la mateixa naturalesa primerament estètica del llenguatge, és prou difícil detectar-hi artistes d'aquest tipus. Potser la figura del mallorquí Antoni Caimari es pot entendre des d'aquesta perspectiva, així com casos convertits en icones contraculturals com Fela Borbone, The Shaggs o Daniel Johnston. La paradoxa d'aquests casos rau en el fet que en el moment d'esdevenir reconeguts la seva qualitat naïf es desfà, atès que no és el caràcter de l'obra el que la defineix com a tal sinó la seva realització al marge de mons constituïts.

L'últim tipus correspondria als productors del que anomenaríem *art popular*. Sense formar una comunitat artística professional específica, duen a terme una activitat que ells mateixos no conceben com a art, tot i que per a agents externs sí que ho és. Es tracta d'activitats socials inherents a la collectivitat, sense existir la valoració distintiva d'aquesta activitat més enllà del reconeixement d'aptitud o destresa. Cantar cançons d'aniversari o tonades de feina, els cants a veus del Pallars o, en el seu origen, el blues, podrien ser exemples musicals d'aquest tipus. La cobla actual a Catalunya és un cas que confirma la relació entre aquest tipus i el primer en un procés de consolidació folklorística.

Cada un d'aquests tipus l'hem d'entendre com a orientació general, susceptible de ser combinada amb elements propis d'altres tipus i d'experimentar canvis. Aquest model permet confirmar, doncs, amb major concreció, de quina manera els mons de l'art –i de les músiques, en aquest cas– són un reflex de les societats mateixes. ♦



Per celebrar el nen, del pintor naïf Henri Rousseau

DISCOTECA BÀSICA

Quadres d'una exposició; Mussorgski / Ravel

per Javier Pérez Senz



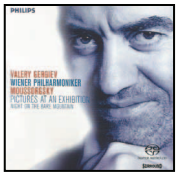
Músic desordenat, impulsiu i visionari, Modest Petróvitx Mussorgski (Karevo, 1839-Sant Petersburg, 1881) compensava el seu limitat bagatge tècnic amb una intuïció musical extraordinària. Però el sentit del color, el talent per obtenir l'efecte instrumental desitjat i les troballes genials –*Boris Godunov* és una de les òperes més revolucionàries de la història– són els d'un creador avançat al seu temps que, sense deixar de sentir-se rus fins a la medul·la, sobrepassa l'etiqueta de compositor nacionalista pel poder i la força del seu llenguatge musical. Plens de fantasia i geni musical, els *Quadres d'una exposició,* inspirats en els dibuixos i esbossos del seu amic, l'arquitecte i pintor Victor Hartmann, mort el 1873, constitueixen en la cèlebre orquestració de Maurice Ravel una prova de foc per a la qualitat d'una orquestra que Pablo González i l'OBC afrontaran en el concert de clausura de la temporada, el 30 de maig i l'1 de juny a l'Auditori de Barcelona.



Només tres de les imatges pintades musicalment per Mussorgski figuraven en l'exposició en memòria de Hartmann que va excitar la imaginació del compositor: *Ball dels pollets en la seva closca,* extret del disseny d'un vestit; *La cabanya sobre les potes de la gallina* i *La gran porta de Kíev,* que era un esbós d'un projecte arquitectònic mai no realitzat. La resta eren dibuixos de la col·lecció privada del compositor, imatges que conviden a la descripció musical: *Gnom,* dissenyat per a un trencanous de joguina; *Les Tulleries* mostraven un jardí buit; *Bydlo* bé podia ser el dibuix d'una carreta de bous; *Samuel Goldenberg i Schmuyle* eren retrats, units en una peça pel compositor, i *Catacumbes,* un dibuix realitzat a les catacumbes de París. La resta de peces ben bé podrien ser fruit de l'exacerbada imaginació del mateix compositor.



Hi ha molt d'humor, misteri i talent per al detall en l'escriptura original de Mussorgski per al piano, però aquesta música superba demanava a crits la paleta orquestral. Són molts els compositors que han orquestrat els *Quadres d'una exposició,* des de Toushmalov, el primer, a la del pianista i director Vladimir Ashkenazy, passant per la molt espectacular de Leopold Stokowski i l'edició de Jukka-Pekka Saraste, que combina les orquestracions de Funtek i Gortstxakov. Existeixen també altres propostes curioses; la de Lawrence Leonard, concebuda com un autèntic concert per a piano, la d'Isao Tomita, per a sintetitzadors, i, ja en el terreny del rock simfònic, la gravada per Emerson, Lake & Palmer. Existeixen, fins i tot, transcripcions per a guitarra sola. I per a orgue, d'una dificultat endiablada. De tots els arranjaments per a gran orquestra, el millor, sens dubte, i també el més famós, és el realitzat per Maurice Ravel el 1922. Realment, cal parlar d'una obra orquestral a partir d'una suite pianística, dotada d'una llum, un color, una fantasia i un virtuosisme encegador. L'arsenal instrumental desplegat pel compositor bascofrancès és tan imponent com el seu refinament a l'hora de plasmar-ne els més fins detalls i els més vigorosos contrastos.

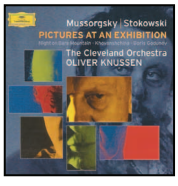


La versió de Sergiu Celibidache i l'Orquestra Filharmònica de Munic (EMI) sorprèn per la intensitat, la graduació dinàmica i l'enlluernadora bellesa tímbrica. Lectura farcida de detalls antològics –"El vell castell", "Bydlo" i "Catatumbes" són impressionants en mans del mestre romanès– que culmina magistralment amb una tibant, majestuosa i al·lucinant festa sonora en "La gran porta de Kíev". A l'hora d'escollir una gravació de Celibidache, oblidin les edicions pirates i acudeixin a l'enregistrament impecable en directe de 1993-94 (EMI).

Una altra referència porta el segell de Carlo Maria Giulini, amb dues opcions que valen el seu pes en or: una expressiva i brillant lectura gravada el 1977 al capdavant de la Simfònica de Chicago (Deutsche Grammophon) i una altra del 1990, potser més refinada, amb la Filharmònica de Berlín (Sony). Ambdues versions tenen un final grandiós, però en la primera hi ha més força dramàtica, una expressivitat més càlida, mentre que en la segona Giulini aprofita la perfecció de les cordes berlineses per aconseguir matisos i clímaxs colpidors ("Bydlo", "Catacumbes"). També aconsegueix detalls d'una transparència i virtuosisme increïbles en el "Ball dels pollets" i el "Mercat de Llemotges").

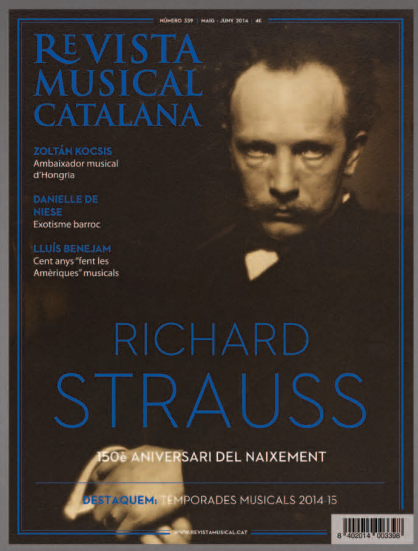
Hi ha enregistraments òptims dirigits per Herbert von Karajan al capdavant de la Filharmònica de Berlín: el segell groc va publicar els dos millors, en preses de so d'enorme qualitat tècnica, ben separades en el temps: la primera, del 1965, és de major expressivitat, més natural i vigorosa; la segona, del 1986, té moments espectaculars, però la concepció es torna més sofisticada a la recerca d'una perfecció orquestral obsessiva.

La discografia és enorme (Arturo Toscanini, Leonard Bernstein, George Szell, Claudio Abbado, Riccardo Muti...) i entre les referències majúscules figuren lectures electritzants de Fritz Reiner (RCA) i Georg Solti (Decca), tots dos amb la Simfònica de Chicago: amb més nervi i energia, Solti, i amb colors més crus i potència extrema en el cas de Reiner. Curiosament, Valeri Gergiev sembla conjugar les virtuts dels dos mestres hongaresos en una lectura de sucosos colors i tibants matisos al capdavant d'una sumptuosa Filharmònica de Viena (Philips).



Quant a altres orquestracions, val la pena conèixer la versió de Leopold Stokowski (Decca), encara que, curiosament, qui treu encara un partit més extraordinari de la seva orquestració és Oliver Knussen amb l'Orquestra de Cleveland (Deutsche Grammophon), més assossegat i preocupat pels detalls que no pas pel fulgor dinàmic que lluïa Stokowski. I per a la personal i ben curiosa orquestració d'Ashkenazy, res millor que el mateix Ashkenazy amb l'eficaç Philharmonia Orchestra (Decca) en un àlbum que ofereix la possibilitat de conèixer també la versió original per a piano a càrrec d'ell mateix.

Available on the App Store



Descarregant...

Carrega't de música amb l'RMC

A iQUIOSC.cat trobaràs totes les revistes i la premsa en català. Descarrega't la teva publicació al teu dispositiu mòbil, o llegeix-la al web en streaming. Gaudiràs de la cultura quan vulguis, on vulguis, i en la nostra llengua.

iQUIOSC.cat

ESCOLA D'ÒPERA DE SABADELL
ASSOCIACIÓ PER LA FORMACIÓ DE JOVES CANTANTS D'ÒPERA

Concurs
Mirna Lacambra
per accedir al
XVIII CURS DE PROFESSIONALITZACIÓ



Dedicat a l'òpera
Lucia di Lammermoor
de Gaetano Donizetti

Tancament de la inscripció: 20 de juny de 2014, a les 24h.
Concurs els dies 25, 26 i 27 de juny de 2014

Organitza
ASSOCIACIÓ D'AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL
Plaça Sant Roc, 22, 2n 1a – E-08201 Sabadell (Barcelona)
Tels. 93 725 67 34 - 93 726 46 17
www.aaos.info – e-mail: aaos@aaos.info

Es poden consultar les Bases del concurs
a la pàgina web de l'AAOS

Patrocinen
Generalitat de Catalunya Departament de Cultura
Fundació BancSabadell
Ajuntament de Sabadell
L'ESTRUCH FÀBRICA DE CREACIÓ DE LES ARTS EN VIU

Col·labora òperacatalunya

VOCAL



Juan Diego Flórez | L'amour

Àries d'òperes d'Adam, Bizet, Berlioz, Boieldieu, Delibes, Gounod, Donizetti, Massenet, Offenbach i Thomas. O. i C. del Teatro Comunale di Bologna. Dir.: R. Abbado. **Decca. 2014**

El tenor peruà Juan Diego Flórez continua bastint una carrera d'altes esferes amb la racionalitat d'una maduresa professional envejable i el do d'un instrument privilegiat. En els primers anys d'una maduresa també vocal, Flórez ha sabut trobar en el repertori romàntic francès un terreny abonat per explorar les capacitats d'una veu que es dirigeix sense pressa però també sense pausa cap a un terreny més líric, profundament atractiu per les perspectives que això fa albirar en l'evolució del seu repertori als escenaris. Sense perdre la brillantor en el registre agut –els sobreaguts marca de la casa són rutilants, amb aquell atractiu ressò metàl·lic–, la seva veu està agafant un cos més humà, més masculí, més noble en definitiva, que el fa més susceptible a l'emotivitat, com es percep en la seva versió de les dues àries del *Werther* de Massenet, probablement el més conegut del repertori recollit al disc, junt amb *La Favorite* de Donizzeti i el *Roméo et Juliette* de Gounod. Al costat d'aquestes, àries d'òperes còmiques franceses com La *Dame blanche* de Boieldieu, *Le Postillon de Lonjumeau* d'Adam o *La Belle Hélène* d'Offenbach i òperes franceses com *La Jolie Fille de Perth* de Bizet, *Les Troyens* de Berlioz, *Lakmé* de Delibes o *Mignon* de Thomas, faran les delícies dels oients per la raresa en la seva interpretació i l'excel·lència de les versions del peruà. Així, aquest disc permet descobrir àries deliciosses com la serenata "À la voix d'un amant fidèle" de *La Jolie Fille de Perth*, molt en la línia bizetiana de *Les pêcheurs de Perles*, on l'atractiva expansió lírica de Flórez es posa en evidència, o les divertides àries bufes "Ah quel plaisir d'être soldat" de *La Dame Blanche* o "Au mont Ida, trois déesses" de *La Belle Hélène*, amb què el cantant ja havia temptat el seu públic en recital. Flórez troba en l'Orquestra i Cor del Teatre Comunale de Bolonya i el bon fer de Roberto Abbado uns *partenaires* ideals.

Mercedes Conde Pons

DISCOS



Rolando Villazón | Mozart

Àries de concert per a tenor i orquestra. London Symphony Orchestra. Dir.: Sir Antonio Papano.
Deutsche Grammophon. 2014

La història d'aquest enregistrament va començar quan Villazón, a la ciutat de Munic, estava buscant una partitura de *Don Giovanni* i va arribar a les seves mans un recull d'àries de concert de Mozart. *"Captivat, vaig tenir clar que aquest seria el meu proper projecte discogràfic"*, va pensar el tenor. Sota les ordres de Sir Antonio Pappano i una orquestra com la London Symphony, ha aparegut finalment aquest nou projecte discogràfic mozartià que de ben segur rebrà els mateixos elogis aconseguits en el seu darrer treball discogràfic dedicat a Verdi. Aclamat com una de les veus més perfectes per afrontar el repertori mozartià i parafrasejant el títol dels comentaris de Nick Kimberley que acompanyen l'enregistrament, Villazón esdevé una veu ideal per afrontar *"una captivadora paleta de caràcters"*.

I certament Villazón sublima encara més cadascuna d'aquestes deu obres mozartianes amb unes recreacions d'una bellesa lírica colpidora. *"Cap compositor em parla tan directament com Mozart"*, explica Villazón, i certament es produeix una simbiosi entre la seva veu i l'estil del compositor, amb moments exuberants, d'altres plens de subtilesa. Cal recordar que el tenor mexicà es troba immers en l'enregistrament de les set òperes de maduresa de Mozart i que aquest estiu arribarà al tercer títol amb *El rapte del serrall*. La tècnica impecable ve acompanyada per una dicció clara i una projecció vocal diàfana; a més, la seva capacitat per transmetre situacions tràgiques o pròpies de la comèdia fan de la interpretació d'aquestes àries un referent. Un enregistrament bellíssim per a una música excepcional i que tenor, orquestra i director ja han convertit en un referent imprescindible per als mozartians de pro.
Lluís Trullén



Verdi | Requiem

A. Harteros, E. Garança, J. Kaufmann, R. Pape. O. i C. del Teatro alla Scala de Milà. Dir.: D. Barenboim.
Decca, 2013.

Gairebé sempre resulta preferible evitar caure en els tòpics. Però a vegades, com va escriure Espriu, els tòpics tenen el problema d'esdevenir veritats. I aquest és el cas de la dimensió operística del *Requiem* de Giuseppe Verdi, tan i tan insistida. Per això aquí la referència és obligada i inevitable sobretot si hom contempla una versió com la que ens ocupa, d'una rotunditat expressiva –el mot no és del tot exacte– com la que ofereix aquest enregistrament. O, dit d'una altra manera, sobretot si el criteri que l'ha presidit no pretén obviar-la; per no dir tot el contrari, la vol posar més en evidència.

Daniel Barenboim, des del primer compàs, mostra les cartes d'una proclivitat a remarcar el substrat dramàtic tan intens de l'obra i la seva monumentalitat. I en aquest context, hi caben des de *tempos* vius i vibrants en els moments més tensos, a la banda oposada, el recurs als *adagios* més al límit en els passatges emotius. Ell s'ho pot permetre perquè, en tot cas, el seu discurs mai no perd el nord d'un control ple d'autoritat que fa que tot tingui sentit, que res no caigui mai en l'excés; en el perillós pas del dramatisme al melodramatisme.

És, cal remarcar-ho, una proposta de gran nivell, ben recolzada en un equip interpretatiu molt verdià i molt "scaligen" –si se'm permet el neologisme–, començant per les masses estables del Teatro alla Scala, i de manera particular el cor, extraordinari, que domina la gran saviesa de Verdi en el tractament d'aquest instrument. I junt amb això, un quartet vocal format per cantants que es troben en el moment ideal d'òptima conjunció entre energia i maduresa –tres d'ells viuen la dècada dels quaranta anys i un, o una, Garança, encara no hi ha arribat. Posats a filar fi, remarco de manera especial la soprano alemanya Anja Arteros, una veu d'una bellesa plena i una musicalitat refinada. **Jaume Comellas**



A German Soul | Ensemble Méridien

Obres de Rosenmüller, Scheidemann, Bach, Praetorius, Tunder, Weckmann, Krieger i Buxtehude. Laia Frigolé, soprano. Juan de la Rubia, orgue. Ensemble Méridien.
Brilliant Classics. 2014

L'Ensemble Méridien de Barcelona, format per antics alumnes de l'ESMUC, acaba de treure al mercat el seu primer treball discogràfic, publicat pel segell Brilliant Classics. *A German Soul* (Un ànima alemanya) està format per obres d'inspiració devocional luterana de compositors de l'Hamburg del segle XVII. Música, doncs, de compositors com Bach, Rosenmüller, Buxtehude, Krieger, Scheidemann o Praetorius, que el grup format per les violinistes Elisabeth Bataller i Maria Gomis, la violoncel·lista Marta Vila, la contrabaixista Vega Montero, el tiorbista Josep Maria Martí, l'organista Juan de la Rubia i la soprano Laia Frigolé han recuperat amb vocació historicista però amb una interpretació àgil i plena de vida.

Es tracta de música intimista, en un context de profunda empremta luterana però també de conflicte entre els partidaris de la Reforma Luterana i els catòlics, partidaris de la Contrareforma; una situació que es manifestà en l'estil de la música de l'època. Música feta per a la manifestació de la fe, més com a acompanyament litúrgic; un tret que dóna a aquesta música un caràcter expressiu i fins i tot expansiu molt enriquit, tant a nivell melòdic com contrapuntístic. Cas paradigmàtic seria la meravellosa *Trio Sonata en Re menor* de Johann Sebastian Bach, d'equilibri sonor meravellós, en una versió inspirada i enèrgica.

En el pla vocal, la cantata *Eja torpentes animae surgite* de Johann Rosenmüller és una altra mostra d'aquest caràcter devocional però enèrgic i imprecant. Laia Frigolé, amb una dicció impecable i un estil clar i precís, posa veu a aquesta cantata, que té en l'inici un dels moments més originals del disc.

El disc, enregistrat a l'església de Nostra Senyora de l'Assumpció de l'Alcora, a Castelló, permet gaudir de l'audició del recentment estrenat orgue; un instrument dels germans Desmottes construït el 2010 a l'estil dels orgues alemanys del segle XVII. Juan de la Rubia ofereix versions exquisides de la *Fantasia coral sobre "Christ lag in Todesbanden"* de Franz Tunder, així com la *Fantasia en Re* de Matthias Weckmann i el brillant *Praeambulum en Re* de Heinrich Scheidemann, que destaquen per l'aparent senzillesa melòdica, realçada per la riquesa sonora que permet l'instrument.

El cedé finalitza amb la deliciosa *Cantata "Herr, wenn ich nur dich hab"* de Dietrich Buxtehude, escrita

DISCOS

sobre una base en forma de *ciaccona* que l'Ensemble Méridien interpreta amb ritme pausat però no gens monòton, una característica que s'estén a tot l'àlbum. **Mercedes Conde Pons**



María Bayo | Canciones españolas

Obres de Turina, Esplà, Toldrà, García Leoz, Mompou i Montsalvatge. O. Simfònica de Navarra. Dir.: Ernest Martínez Izquierdo. **Deutsche Grammophon. 2014**

Els representants del nacionalisme folklorista de la generació posterior a Pedrell o Albéniz van recollir les bases deixades per aquests compositors, els primers a explorar la via nacionalista a través de la música, de la qual aquest cedé recull una bona mostra del millor de la seva producció vocal: Joaquín Turina, Òscar Esplà, Eduard Toldrà, Frederic Mompou, Jesús García Leoz i Xavier Montsalvatge. L'estreta connexió amb França va influir notablement en un estil que beu també de les sonoritats subtils i delicades que compositors com Debussy treballaven, tal com s'aprecia, per exemple, a les *Seis canciones Castellanas* (1941) d'Eduard Toldrà o a les subtils *Canciones playeras* (1929) d'Òscar Esplà sobre textos de Rafael Alberti. També Frederic Mompou rebé l'influx francès, però en el seu emotiu *Combat del somni* (1949) aconsegueix superar qualsevol etiqueta per crear una atmosfera mediterrània i melancòlica molt pròpia del caràcter català, que l'orquestració excel·lent d'Antoni Ros Marbà exalta. En contraposició, l'antillanisme de Montsalvatge, que té en les *Cinco canciones negras* (1945) el seu millor exponent, mostra l'altra cara de la moneda del sentir català, que l'uneix a la *joie de vivre* afrancesada i molt mediterrània. Un programa excepcional per a una acurada interpretació a càrrec de l'Orquesta Sinfónica de Navarra i el seu llavors director titular Ernest Martínez Izquierdo, que compta amb l'expressiva veu de María Bayo, de particular estil interpretatiu, molt adequat a aquest gènere, si bé la dicció en català és francament millorable. **M. C. P.**



Charpentier | Litanies de la Vierge

Motets pour la Maison de Guise. Ensemble Correspondances. Dir.: Sébastien Daucé. **Harmonia Mundi. 2013**

Amb un Diapason d'Or com a segell de garantia (generalment merescuts, aquests guardons), les versions dels motets que Marc-Antoine Charpentier compongué a la Maison de Guise al voltant del 1680 reben una lectura clara i molt comunicativa de l'Ensemble Correspondances sota la direcció de Sébastien Daucé. Es tracta de peces religioses per a sis veus *(Miserere, Annunciate superi* i *Litanies de la Vierge),* amb un acompanyament instrumental no gens menyspreable. Una secció de cordes a la qual puntualment se sumen flautes, una tiorba i la presència del mateix director al clavecí o l'orgue. La qualitat dels intèrprets, indubtable, es veu afavorida per una presa de so colpidora. Si bé el contingut de les peces, evidentment espiritual, transmet un sentiment de pietat inequívoca, al mateix temps queda palesa una pregnància alarmant a les veus –quasi sensuals– que el comuniquen. Representa un debat antic, aquest, que qüestiona la immediatesa de l'afecció musical, molt especialment quan el missatge és de tipus religiós. Fins i tot ja ben entrat el segle XVIII, una composició com l'*Stabat Mater* de Pergolesi patirà les suspicàcies d'una part dels estaments religiosos per l'excessiva fogositat del sofriment de la verge davant del seu fill crucificat. El Charpentier de Sébastien Daucé no arriba a aquest punt d'agosarament, però en qualsevol cas no s'esperin versions circumspectes. Estem pensant, per exemple, en les seves *Lletanies de la Verge.* El minimalisme creix en profunditat contrapuntística, com obstinat, fins a tocar la fibra espiritual de l'ànima. **Jacobo Zabalo**



Orient-Occident II | Hommage à la Syrie

Hèsperion XXI. Jordi Savall. **Alia Vox 2013**

És vergonyós que un any després que Jordi Savall es proposés aquest projecte que parteix de la nefasta situació a Síria, les condicions actuals del país continuïn sent notícia (o el que és pitjor, no sent-ho prou...) per les constants massacres i violacions dels drets humans que s'hi produeixen. Després d'uns quants anys del seu primer CD *Orient-Occident,* en aquesta segona entrega Savall parteix del pretext del conflicte sirià per explicar com –a través de la música– es basteixen uns ponts naturals entre cultures que intel·lectualment i vitalment invaliden de soca-rel les raons de qualsevol conflicte bèl·lic. Per fer-ho, Savall es val de bons intèrprets d'ací i d'allà que deixen veure les connexions entre les diverses músiques de l'arc mediterrani, ja vinguin d'Itàlia, d'Espanya, d'Israel o –en la majoria dels casos, aquí– de Síria. Tot i la correcció innegable de totes les interpretacions, sorprèn, però, que les músiques que més mouen l'ànima siguin precisament aquelles on hi ha menys intèrprets en dansa, en les quals –a banda dels habituals col·laboradors de Jordi Savall– destaquen Moslem Rahal i Yair Dalal en les improvisacions amb el *ney* i amb l'oud respectivament, i la fantàstica veu d'Oumeima Khalil. El CD, tal com és habitual en els enregistraments d'Alia Vox, té una factura acuradíssima, i constitueix un veritable llibre-disc de 400 pàgines, amb pertinents textos en 6 idiomes escrits per a l'ocasió. **Josep Barcons**

CLÀSSICA



Elgar | Cello Concerto
Txaikovski | Rococo Variations

Jean-Guihen Queyras. BBC Symphony Orchestra. Dir.: Jirí Belohlávek. **Harmonia Mundi. 2013**

Jean-Guihen Queyras s'ha consolidat, en pocs anys, com un dels intèrprets més fiables del complex panorama actual. La seva versatilitat queda palesa en el ventall d'enregistraments realitzats per a Harmonia Mundi amb conjunts variats, així com en les seves actuacions en directe. El seu recital de fa un any va ser memorable interpretant la integral de les *Suites per a violoncel* de Bach al Palau de la Música. Una proesa que Queyras va realitzar

esforçadament però sense cap mostra d'heroïcisme, amb la naturalitat de qui gaudeix explorant els límits de les seves possibilitats i fent-ne públics els resultats d'una manera assossegada. Una honestedat digna d'elogi –es digui o no– per l'atreviment i els riscos que implica. Aquesta temporada se l'espera a L'Auditori amb el *Concert* d'Elgar, peça fonamental del repertori per a violoncel, enregistrat en aquest disc amb la BBC Symphony Orquestra sota la batuta de Jirí Belohlávek. Certament, el *Concert* d'Elgar no és una peça en què es potenciï el diàleg entre orquestra i solista, en ser el protagonisme reservat quasi en exclusiva al violoncel. En aquest sentit, la BBC Symphony Orchestra es mostra d'una ortodòxia comprensible, si bé potser un punt decebedora, ja que no es percep cap mena de voluntat de deixar de banda el rol d'acompanyant. La presa de so, en prioritzar absolutament l'instrument solista, fa la resta. Almenys –i no és poc– l'oient podrà gaudir al detall dels matisos, les inflexions de la veu en la sonoritat del fantàstic instrument que, amb una tècnica a l'altura, empra Jean-Guihen Queyras. Junt amb la composició d'Elgar, l'altra peça típica del repertori per a violoncel que aquí s'inclou pertany a Txaikovski. Les seves *Variacions Rococó* demanen la participació del conjunt simfònic d'una forma més activa, i Jirí Belohlávek confirma la fama de l'orquestra londinenca. Més difícil d'entendre pot semblar la inclusió de dues breus i belles creacions (un rondó i un moviment també per a *cello* i orquestra titulat *Klid)* obra d'Antonín Dvořák, la presència de les quals ve donada per la seva contigüitat amb el meravellós concert que poc temps després va compondre per al mateix instrument. **J. Z.**



Mahler | Simfonia núm. 1

Budapest Festival Orchestra. Dir.: Iván Fischer.
Channel Classics. 2012.

En un llibre tan breu com esclaridor titulat *Tierra en blanco. Música y pensamiento en el siglo XX,* Enrica Lisciani-Petrini –seguint el deixant d'Adorno i de Cacciari– afirma que les composicions de Mahler *"estan constituïdes generalment a partir de citacions procedents dels més diversos llenguatges (música clàssica, folklòrica, etc.) que, realment, no són sinó desolades reminiscències [...] d'un llenguatge en ruïnes per al qual ja no es pot esperar «cap resurrecció»".*

Les simfonies de Mahler són, efectivament, els últims grans discursos d'un món que s'enfonsa sota els peus: el món de les certeses previ a la teoria de la relativitat, a la nietzscheana mort de Déu, a la desfeta de l'Imperi austrohongarès, al desastre de la Guerra Mundial... I Mahler –un visionari– preveu l'esfondrament d'aquest univers de sentit i recorre a la citació d'una manera omnímoda. Com si la citació constant fos l'únic recurs que queda per parlar d'allò que inevitablement es dissol davant dels ulls atònits. Aquesta és l'èpica i la lírica de Mahler. I el desplegament orquestral massiu i la repetició gairebé obsessiva dels motius sembla l'antídot mahlerià contra la pèrdua d'un món que –com en el cas d'Orfeu– la música tracta en va de mantenir en vida.

Potser és en aquests contrastos que cal buscar l'explicació a la potència emocional de la música mahleriana. I els grans intèrprets de la seva obra ens evidencien aquestes contradiccions. Els uns amb violència i rauxa; d'altres amb elegància nostàlgica; i d'altres –com Iván Fischer– des d'una serenor aparentment innòcua.

El mestre Fischer extreu de la seva Budapest Festival Orchestra una netedat interpretativa absoluta, amb una corda diligent, un metall esplèndid, una percussió pulcríssima i unes fustes magníficament expressives que –amb creativitat en l'agògica, la dinàmica i l'articulació– permeten una transparència perfecta del contrapunt i una volada sumptuosa de la melodia. A l'amabilitat i brillantor del primer moviment, per exemple, segueix la recreació magnífica de la rudesa campestre i de l'encanteri de conte de fades del segon. Al tercer temps, destaca el tractament savi de les reminiscències *klezmers,* i és al quart on el *pathos* i l'emotivitat apareixen amb més afany. Però tot plegat sense violència ni lluita, ni exacerbament intempestiu. Tot està dit des d'una elegància darrere la qual –molt subtilment– s'amaga molt més d'allò que pot descobrir-se en una primera audició. Una versió per tenir present i assaborir amb calma i ulls mig clucs, perquè el Mahler de Fischer fa que canviï l'estat d'ànim d'aquell que l'escolta. **J. B.**



Montsalvatge | Petita suite burlesca

Solistes, *ensemble* i orquestra de Cadaqués.
Núria Vilà, soprano. Dir.: Jaime Martín. **Tritò. 2013**

És ben sabut que Xavier Montsalvatge va mantenir una relació privilegiada amb l'Orquestra de Cadaqués. Per això l'aparició d'aquest CD de la formació empordanesa (o de nom empordanès, almenys) és una bona notícia. Sigui per aquesta llarga sinergia montsalvatgecadaquesiana, sigui per la qualitat indubtable dels membres de la formació, l'enregistrament fa plena justícia a la poètica del compositor gironí.

El CD s'enceta amb la *Petita suite burlesca* per a violí i quartet de fustes, la frescor jovenívola de la qual ja permet intuir els camins que seguirà en endavant el compositor. Uns camins que arriben al seu zenit en la *Folia daliniana,* un quartet de fustes amb piano virtuosístic que Montsalvatge va escriure els darrers anys de la seva vida i que es presenta aquí en l'enregistrament que els històrics membres de l'orquestra en van fer el 1999. Tant en un quintet com en l'altre, amb les maneres excel·lents dels diversos intèrprets, els trets idiomàtics propis de Montsalvatge són exposats amb naturalitat, la qual cosa –juntament amb un treball cambrístic delicat– en fa una versió de referència.

El CD conté també els pòstums *Tres reflexos sobre una pastoral* per a orquestra de corda, el romanticisme dels quals de vegades queda compromès per algunes faltes de netedat en les cordes agudes pel fet de provenir d'una versió en directe. Com a colofó, les *Cinco invocaciones al crucificado* permeten escoltar –amb el bon coixí dels 12 músics de l'*ensemble* instrumental– la veu generosa i la bona dicció poliglota de la soprano Núria Vilà, en una versió plantejada de manera eminentment solística i excessivament dramàtica (tot i que el tema –és clar– no és pas menor...). **J. B.**



Joan Pla | Sis sonates
Carles Baguer | Vuit duets

Marco Brolli & Joan Bosch, *traversi.* **Tritó. 2014**

DISCOS

Aquestes sonates i duets per a dues flautes són reflex de dos estils, com el rococó galant i el classicisme, dels quals tant Joan Pla (juntament amb els seus germans) com Carles Baguer van ser, respectivament, exponents ben clars. Obres publicades per Tritó edicions en la revisió de Josep Dolcet (que ja l'any 1987 va publicar un estudi sobre la catalogació de l'obra dels germans Pla), Marco Brolli i Joan Bosch, aquest enregistrament porta com a títol *A pleasing agreeable style* (Un estil plaent i agradable), fent esment a l'edició que va fer Richard Bride l'any 1770 de les *Sonates* de Pla. Marco Brolli i Joan Bosch interpreten aquestes *Sis sonates* estructurades en tres moviments breus (ràpid, lent, ràpid) i que es corresponen a la típica música de saló en què les melodies agradables i galants es converteixen en eix vertebrador de la música. Refinades interpretacions, les dels dos flautistes, realitzades amb dos *traversi* –d'una i sis claus respectivament– que prenen com a model instruments de Karl August Grenser construïts a Dresden l'any 1790. Si Joan Pla va ser un autor cosmopolita, Carles Baguer va restar com a organista de la catedral de Barcelona bona part de la seva vida. Els vuit duets (que es troben manuscrits a l'arxiu de música del monestir de Montserrat), resulten d'una musicalitat agradable. Estructurats en dos moviments, tenen com a finalitat ser interpretats com a música de saló. Música d'una bellesa innegable i que la seva claredat lírica i dialogant converteixen en summament atractiva. Un enregistrament fruit d'un treball musicològic curós i que dóna a conèixer les obres del llegat de dos dels compositors catalans més emblemàtics. **LI. T.**



Leonora Milà | Schumann i Mendelssohn

Leonora Milà, piano. **Limit-El Far Blau. 2014**

Totes les peces incloses en aquest doble àlbum pertanyen a enregistraments que la pianista Leonora Milà va realitzar entre els anys 1978 i 1980 i que ara han estat fruit d'un treball de restauració a càrrec del productor musical Albert Moraleda.

Commemorant la celebració dels cinquanta anys del segell Limit Records s'ha fet aquesta reedició dedicada a obres de Mendelssohn i Schumann, amb la inclusió de les *Escenes d'infants* i de dues *Novelletten* (meravellosament interpretades) que en el seu moment i per problemes de minutatge no es van incloure dins la producció. El marit i productor musical Joan Deltell sempre va tenir cura de disposar d'unes còpies de seguretat d'aquestes obres per evitar-hi la pèrdua de qualitat amb el pas dels anys. Ara doncs, amb un laboriós treball de restauració i de màxima fidelitat sonora podem gaudir d'unes interpretacions brillants i plenes de força ofertes per una de les pianistes més emblemàtiques que ha donat el nostre país.

Un recull de peces magistrals de la literatura pianística romàntica, interpretades amb aquells paràmetres en què poesia i apassionament constantment conflueixen i fan reeixir així la dialèctica que Schumann sempre va fer coincidir dins d'obres de la magnitud de *Carnaval* o dels *Estudis simfònics.* **LI. T.**

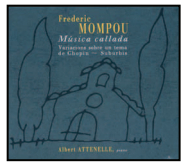


Valentina Lisitsa | Liszt

Valentina Lisitsa, piano. **Decca. 2013**

Tot i que les expectatives d'obrir un CD amb l'*Ave Maria* de Schubert poden ser més negatives que no pas positives entre els melòmans avesats, un cop la música comença a sonar Valentina Lisitsa brilla de tal manera que desapareix tota ombra de recel. La seva aproximació a la transcripció que féu Liszt de la popular melodia de Schubert és excelsa i –lluny de reblar el tòpic– fa descobrir nous angles de l'obra, de tal manera que –aliena a la vulgarització que se n'ha fet– esdevé capaç de tornar-nos a corprendre.

A aconseguir-ho, hi contribueix una tècnica extraordinària posada completament al servei d'una capacitat de fraseig, d'una sensibilitat en les dinàmiques, d'una pulcritud d'articulació i d'una saviesa en l'administració dels *tempi,* del tot meravelloses. Abillada amb aquestes qualitats, Lisitsa aborda diverses transcripcions lisztianes, sobretot de Schubert (amb un pertorbador *Erlkönig* i una commovedora *Gute Nacht),* que planteja amb una evolució dramàtica ponderada i profundament orgànica. La naturalitat del fraseig i la delicadesa tímbrica de Lisitsa a l'hora d'acostar-se a aquestes melodies fa que sembli gairebé una cantant que, amb un control perfecte de la respiració, s'expressa no pas vocalment, sinó a través de les tecles. Unes tecles que també treuen el millor partit de si mateixes en obres de l'envergadura pianística i l'ambició estructural de la *Balada núm. 2 en Si menor* o la *Rapsòdia hongaresa núm. 12,* que aquesta pianista ucraïnesa de 40 anys exposa amb una solvència, una rotunditat i una finor magistrals. Atents al nom de Valentina Lisitsa, que està cridat a oferir-nos grandíssimes interpretacions. **J. B.**



Albert Attenelle | Mompou

Música callada. Variacions sobre un tema de Chopin. Suburbis. Albert Attenelle, piano.
Columna Música. 2013

El mes de novembre de 2012 el pianista Albert Attenelle enregistrava tres de les obres més emblemàtiques de piano de Mompou: la *Música callada, Suburbis* i les *Variacions sobre un tema de Chopin,* obra que recordem va ser estrenada pel mateix intèrpret barceloní l'any 1964. Aquella "*solitud sonora pressentida per sant Joan de la Creu*" que definia Mompou en la seva *Música callada,* les harmonies minimalistes, les ressonàncies, els misteriosos temps lents, les melodies concises... –en definitiva, la música de Mompou–, resulta, per la seva intimitat poètica, d'una complexitat expressiva notòria. Ésser un profund coneixedor d'aquesta estètica, haver conegut de primera mà el treball i la personalitat del compositor i, a més, ser un pianista d'una qualitat i refinament com ho és Albert Attenelle ajuden a explicar la categoria interpretativa d'aquesta versió. Meravellós en la descripció dels *Suburbis* i, per descomptat, en una obra que coneix a bastament com les *Variacions sobre un tema de Chopin,* Albert Attenelle recala en el Mompou més profund i serè, en aquella música plena d'intimitat en què l'harmonia juga un paper determinant. Un enregistrament per fruir novament d'un dels llegats pianístics més emblemàtics del nostre repertori i d'endinsar-nos amb una interpretació màgica en el silenci de la *Música callada.* **LI. T.**

DISCOS



Salvador Brotons | Obra completa per a piano

Àlex Alguacil, piano. **Columna Música. 2013.**

Si haguéssim de definir l'estil del piano de Brotons, de ben segur que termes com lirisme i claredat en el ritme figurarien com a nexe comú. Dins l'estil d'aquest compositor que porta realitzant una dilatada carrera als Estats Units, es pot observar el pas entre unes primeres obres tendents a la proliferació harmònica, a un estil en què el contrapunt juga un paper determinant. Brotons rebutja l'experimentació i no va mai més enllà d'uns aspectes que defugin un llenguatge tonal ric a nivell rítmic, essent molt propens als obstinats, als *fortissimi*, a les síncopes i als contrapunts. El pianista Àlex Alguacil interpreta admirablement aquesta integral de les obres que Brotons ha escrit per a piano sol (entre els anys 1975 i 2011), en què queda palès tot aquest ventall de característiques estilístiques de l'autor.

Així, hi podem trobar des d'aspectes vinculats amb la música nord-americana (de la qual és un coneixedor profund), amb referents a la música tradicional, a la música de Poulenc, Rakhmàninov o Prokófiev i, per descomptat, Chopin *(Tres nocturns alla Chopin)* i a Xostakóvitx *(Elegia a la mort de Xostakóvitx)*.

Música plena de color, amb obres admirables, com les *Tres peces breus* (les dues primeres de refinat lirisme i la darrera, rítmicament tan propera a la música de Prokófiev) o *Utopian ideals* (amb la profusió harmònica), pertanyen a una primera època que donarà pas a una música més elaborada. La *Sonata* composta l'any 2011 o els tres nocturns escrits un any abans esdevenen els màxims exponents d'aquesta darrera etapa. Brillants interpretacions d'una música elaborada i acuradament escrita, que Alguacil ha sabut transmetre amb qualitat innegable, fruit, sens dubte, d'un treball aprofundit i meticulós. **LI. T.**



Carles & Sofia| Piano duo

Sofia Cabruja i Carles Lama, pianos. Obres d'Albéniz, Falla, Moszkowski i Lecuona. **Classical KNS A/028**

Enregistrat l'agost de 2013 a l'Auditori Viader de Girona, els pianistes Sofia Cabruja i Carles Lama presenten un nou treball discogràfic, ara dedicat a la música espanyola. Amb més de vint-i-cinc anys de carrera, aquests intèrprets que han rebut la distinció Artistes Steinway actuaran en un futur pròxim per Europa i la Xina i estrenaran concerts per a piano a quatre mans i orquestra. *Essència espanyola* s'inicia amb "Cádiz", "Sevilla", "Aragón" i "Castilla", pertanyents a la *Suite española* i que el mateix Albéniz va transcriure per a piano a quatre mans. Segueixen les transcripcions de les danses primera i segona de *La vida breve* i de la "Danza ritual del fuego" realitzades respectivament per Gustave Samazeuilh i Daniel Basomba. Les *Tres noves danses espanyoles* del compositor Moritz Moszkowski i la "Malagueña" de Lecuona clouen l'enregistrament.

L'estil del Duo Carles i Sofia es fonamenta en una base tècnica sòlida i una plena compenetració estilís-

Palau 100 Bach

2014—2015
Abona't a una temporada de somni

Abona't a Palau 100 Bach

A partir del 8 de maig
Preus: 64, 78, 134 i 192 euros
Venda d'entrades: a partir del 10 de juny

Informació i compra
Telèfon: 93 295 72 42 / 902 442 882
A/e: abonaments@palaumusica.cat
www.palaumusica.cat

PALAU DE LA MÚSICA ORFEÓ CATALÀ

Thomas Hengelbrock
Missa en Si menor de Bach
DIJOUS, 11.12.14 — 20.30 h



Preus: 25, 30, 65 i 100 euros

Pierre-Laurent Aimard
El clavecí ben temperat, llibre 1
DIJOUS, 15.01.15 — 20.30 h



Preus: 20, 25, 30 i 40 euros

Jordi Savall
Passió segons sant Mateu de Bach
DIUMENGE, 15.03.15 — 19 h



Preus: 40, 50, 85 i 125 euros

Orquestra Barroca Casa da Música
Andreas Staier
DILLUNS, 01.06.15 — 19 h



Preus: 12, 15, 25 i 30 euros

DISCOS

tica. L'elegància, l'espontaneïtat i el rigor provoquen versions plenes de color que, malgrat el virtuosisme espectacular, posseeixen un magnetisme musical innegable. Bé sigui la fortalesa de la "Dansa ritual del fuego", bé la precisió amb què aconsegueixen dibuixar la riquíssima línea melòdica de "Sevilla" o "Castilla", la musicalitat sempre és una premissa per a aquests artistes gironins. La riquesa de la diversitat folklòrica de la música d'Albéniz, les arrels més vinculades al caràcter andalús de Manuel de Falla o la mostra pel gust del colorisme espanyol que copsaren autors com Moszkowski o Lecuona queden conjuntats dins un recorregut marcat per una música exigent en les vessants rítmiques, melòdiques i harmòniques. **Ll. T.**

JAZZ



Albert Vila | Standards

Albert Vila, guitarres acústica i elèctrica. Rinier Elizarde, contrabaix. Jorge Rossy, bateria.
Quadrant Records. 2012

El concepte de trio que Albert Vila presenta a *Standards* és el format clàssic de veu solista i base d'acompanyament. A partir d'aquí creixen les subtilitats, que no són poques. Vila combina a les seves guitarres elements melòdics i d'acompanyament, amb els quals genera una textura densa, però no pesada: la multiplicitat de veus sota les melodies en les introduccions de *Summer night* i *One hundred years of solitude,* totes dues amb guitarra acústica; el joc de melodia i acompanyament en la mateixa *Summer night.*

Bateria i baix juguen un paper d'acompanyament, i ho fan també amb subtilesa i riquesa de matisos. El trio mostra una gran conjunció, i aquí és on es fan presents aquests matisos, amb un Jordi Rossy magistral, que apunta i dóna suport en molts moments a les línies melòdiques de la guitarra, hàbil en la generació d'ambients, com en l'acompanyament tímbric de *One hundred years of solitude,* i ric quan ha de fer un pas endavant, com en el solo del final de *Summer night,* en el qual genera un so càlid i embolcallant.

La lectura dels temes parteix de la lluminositat i la lleugeresa, com si Vila observés les situacions que narren les cançons des de la despreocupació de qui sap que, al final, poques coses a la vida són tan importants. **Miquel Gené**



Ramon Prats Quartet | Pandora

Sandrine Robiliard, violoncel. Julián Sánchez, trompeta. Martin Leiton, contrabaix. Ramon Prats, bateria.
Festival de Jazz. 2013

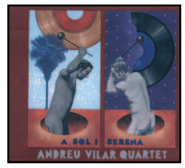
El concepte musical de *Pandora* és d'aquells que es resisteixen a una escolta superficial, però que floreixen en múltiples direccions si s'hi dedica l'atenció necessària.

Les composicions semblen centrar-se en la generació d'ambients que el quartet enllaça sense sotracs. En *Tots a una però cadascú a la seva,* per exemple, l'inici del violoncel, que ens remet a l'estètica dels quartets de Xostakóvitx, es converteix en un espai hostil i terrorífic amb l'entrada de la trompeta i la bateria, i acaba perdent dramatisme en la secció final. L'inici extàtic de *Pandora* desemboca en dues seccions de solo –contrabaix i trompeta– que esdevenen la balada del disc.

La incorporació d'un violoncel al trio clàssic de jazz permet a la formació explorar sonoritats poc habituals. El violoncel reforça i endolceix el so del contrabaix en els greus *(Cruixent de bacallà),* empasta a la perfecció amb la trompeta quan funcionen a duo *(Pandora)* i obre un nou registre dramàtic quan lidera el conjunt *(Tots a una...).* Li manca, però, una mica més d'atenció a l'afinació, ¿o potser aquest és un tret estètic del conjunt?

Els recursos utilitzats pel quartet a l'hora d'estructurar els seus temes són un altre dels punts forts del disc. L'ús de motius melòdics, sovint mínims, està al centre de la creació musical. Són el material de partida amb el qual el quartet es posa a la feina i, sovint, funcionen com a nexe de cohesió dels temes. Aquests motius s'elaboren de dues maneres: mitjançant el contrapunt, el qual es dóna en l'àmbit melòdic, rítmic i tímbric, i generant amb ells patrons repetitius que condueixen a estats d'èxtasi.

Tots aquests elements són posats en pràctica amb un joc de mescla en directe interessant, el qual dóna profunditat a les composicions. El violoncel, que lidera l'inici de *Tots a una...,* es converteix en la base per al solo de trompeta; una bateria llunyana es va fent present a poc a poc i acaba dominant tot l'espai de *Pandora.* Procediments musicals que ens parlen d'identitats relatives i en constant adaptació. **M. G.**



Andreu Vilar Quartet | A sol i serena

Andreu Vilar-Juanola, vibràfon. Vicent Macian, saxo. Juan Pablo Balcázar, contrabaix. Carlos Falanga, bateria. **Autoeditat. 2013**

A sol i serena és un disc amb dos registres sonors: el lluminós associat a l'astre rei, i el recollit que podem relacionar amb el satèl·lit terrestre. Dos registres separats per una zona de buit que ens deixa només amb dues posicions extremes: la nit o el dia. Aquest concepte musical es materialitza en l'ús de la paleta instrumental, amb dos blocs poques vegades dissociats: rítmic a càrrec de bateria i baix (exceptuant algun solo) i melòdic per a saxo i vibràfon (amb alguns moments d'acompanyament), i en la manca de registres intermedis d'intensitat o dinàmica. No hi ha espai per a l'ambigüitat.

La construcció dels temes segueix el cànon jazzístic clàssic d'exposició-solos-reexposició. Les línies melòdiques s'acostumen a construir a partir de petits motius desenvolupats pel saxo o el vibràfon. Aquest concepte de "motiu" també s'utilitza en el pla rítmic per generar bases d'acompanyament, sovint amb molta activitat de la bateria, la qual subdivideix la pulsació, a estones de manera frenètica.

Moments per guardar: l'estat de suspensió, gairebé d'ingravidesa, al qual ens porta la banda en el solo de contrabaix d'*A sol i serena,* la subtil balada del disc; el joc d'arrencada i parada rítmica de *Pas traginer;* i el misteri generat per la base en *Quedem a l'arc?,* que a poc a poc es va diluint en les exposicions melòdiques i en l'obertura de la base. **M. G.**

MÚSIQUES DEL MÓN



Nakany Kanté | Saramaya

Slow Walk Music. 2014

Excel·lent disc de debut d'aquesta jove artista africana resident a Catalunya des de l'any 2009. *Saramaya* és una introducció perfecta als registres de la música mandinga que Nakany Kanté, amb la seva veu aguda i penetrant (com és característic en aquella zona), domina i sap transmetre. No debades va aprendre tots els secrets d'aquesta tradició musical ja de ben petita, mentre creixia envoltada d'artistes de tota mena al seu poble natal, Siguirí, una petita vila de Guinea Conakry, a la vora de la frontera amb Mali. Després de recórrer els darrers anys un camí pacient d'assajos i actuacions (i aquí s'inclou la seva participació en el cicle de concerts Diversons, promogut per la Fundació "la Caixa"), ens presenta el fruit de tot aquest esforç en forma de disc. I el mínim que es pot dir és que la seva és una proposta sòlida que es passeja per estils com el *m'balax,* el *soukous,* el *reggae* o l'*afrobeat,* en una mena de celebració panafricana que sona moderna i mai no oblida les seves arrels. Totes les lletres han estat escrites per la cantant, que en cançons com *Bara, Toné Mounfa, Segué* o *Potikoro* parla dels camins de la vida, del paper important que tenen les dones en la nostra societat o de les dificultats que comporta l'emigració. Amb un paper destacat per a l'efectiva i pulcra guitarra del malià Kalildaf Sangaré, un ampli i generós conjunt instrumental (baix elèctric, bateria, percussions, teclat, kora...) acompanya i empeny la intensa veu de Kanté, que segons el moment agafa cos i volum o es relaxa una mica, però no perd mai l'oportunitat de reblar els colors i els sabors de cada cançó (i aquí cal destacar també els treballats jocs de crida i resposta amb les segones veus). Sens dubte, Nakany Kanté és una artista que demana la nostra atenció i mereix tot el nostre suport. Tenir tan a la vora algú capaç de transmetre, com cal, la riquesa i la vitalitat d'una cultura musical que ha donat figures del nivell de Salif Keita, Mory Kanté o Toumani Diabaté ens hi obliga. **Jordi Urpí**



Music from the source

Riverboat Records / Karonte, 2014

La discogràfica anglesa celebra un important aniversari aquest 2014: vint-i-cinc anys de trajectòria des que, l'any 1989, va publicar *Nikriz* de Hassan Erraji & Arabesque. En tot aquest temps, el segell dirigit per Phil Stanton i Sandra Alayón ha passat per moments més o menys complicats, ha generat altres projectes (seva és la prestigiosa sèrie "The Rough Guides", per exemple), s'ha adaptat amb èxit als nous formats de distribució... Però sempre, sempre s'ha mantingut fidel a un objectiu: situar-se al costat de les propostes musicals nascudes en qualsevol racó d'aquest planeta de ritmes que habitem, tot convertint-se en plataforma de llançament per a noves descobertes o recuperant artistes de trajectòria llarga i reconeguda que, per motius diversos, havien quedat arraconats. La primera acció que celebra l'efemèride és un doble disc, *Music from the source,* que inclou trenta-tres artistes que representen un ampli ventall d'estils i procedències. Entre els més coneguts pels seguidors de les músiques del món, trobem la parella grega Kristi Stassinopoulou i Stathis Kalyviotis, el virtuós instrumentista indi Debashish Bhattacharya, la formació cubana Sierra Maestra, el llegendari cantant mandinga Mory Kanté i el mestre sudanès Abdel Gadir Salim. Però potser el més interessant que ens ofereix aquesta compilació és el seguit de noms que podem descobrir-hi: del so inquietant de Monoswezi (Moçambic, Noruega, Suècia i Zimbabwe) a la cadenciosa *palm wine music* de Koo Nimo (Ghana), dels metalls exuberants de Jaipur Kawa Brass Band (l'Índia) al sorprenent folk-rock de Shanren (la Xina), de la malenconia balcànica de Boris Kovac & La Campanella (Sèrbia) a la rauxa klezmer de She'Koyokh (Regne Unit), de les melodies temperades de Kardemimmit (Finlàndia) a les evocacions de tangos i milongues de Martín Alvarado i Horacio Avilano (Argentina)... Amb tota aquesta corrua de noms, la retrospectiva històrica que ens permet *Music from the source* serveix per confirmar el valor de la feina realitzada, amb molt d'esforç i molta voluntat, des del 1989. **J. U.**



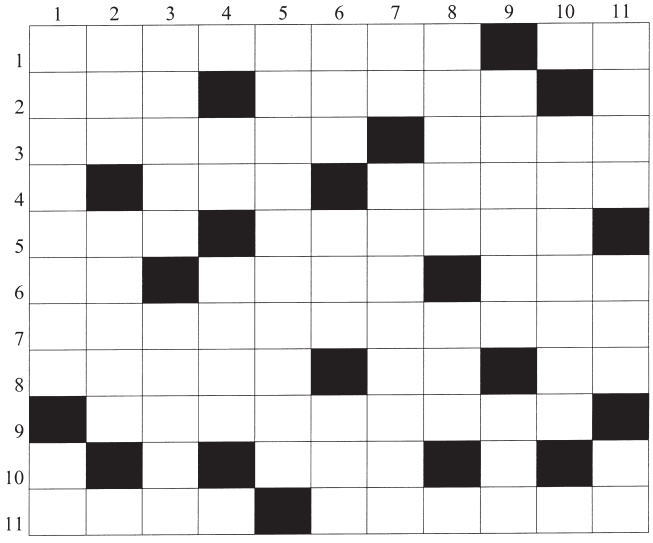
Tinariwen | Emmaar

Pias Co Op. 2014

Des de fa uns anys, del Sàhara ens arriba un so especial, que es coneix com a rock *tamashek.* És la música dels joves (o potser ara ja no tan joves) tuaregs, que sense abandonar el repertori inesgotable de la seva tradició, han traduït en noves melodies i nous poemes els dubtes i els conflictes que els mostra el futur. De totes les formacions sorgides des d'aquesta necessitat expressiva dels nois del desert, la més interessant i també la més coneguda entre nosaltres és Tinariwen. El seu primer disc internacional data del 2001 *(The Radio Tisdas Sessions*, Wayward) i, durant els primers viatges per Europa, semblava que Ibrahim Ag Alhabib i companyia eren més valorats pel passat guerriller dins la rebel·lió tuareg dels anys vuitanta d'alguns dels seus components que no pas per la seva proposta artística. Amb intenció o sense, es transmetia la imatge única i estereotipada d'uns rebels que en una mà duien el fusell i en l'altra la guitarra elèctrica. Però els components de Tinariwen ja fa temps que van abandonar les armes i que han sabut superar aquest clixé amb la força de les seves cançons, una força que es basa en l'esperit i l'energia que les seves composicions aconsegueixen transmetre. Davant la complicada situació que viu Mali, en general, i la regió de l'Azawad, en particular, Tinariwen es va traslladar per primer cop fora de les seves terres per enregistrar aquest nou disc. Les sessions d'*Emmarr* han estat realitzades en un estudi provisional instal·lat al desert californià de Joshua Tree. Malgrat la distància (bàsicament física, perquè el paisatge és prou similar), les onze composicions transmeten, de nou, la contundència melòdica que fa temps que coneixem i que dibuixen unes cançons que evoquen sentiments (soledat, dubte, esperança...) que ens són propers i que podem compartir, malgrat l'idioma. Lluny de ser un fòssil conservat sota la sorra del desert, Tinariwen és una llegenda vivent que, disc rere disc, retorna a les essències més profundes de la seva cultura per projectar-la cap al futur. Tots hi hem guanyat, amb la seva decisió de canviar les armes per la música. **J. U.**

MÚSICA ENCREUADA

per Eduard V. Patsi



Horitzontals

1. La *Tercera* de Mendelssohn. A mig to de Mi (del revés).
2. Existiu i cobreu a fi de mes. Instrument bachià. Ravel, Rakhmàninov o Ruera.
3. Una sardana solar d'Eduard Toldrà (i no és *Sol ixent*). Instrument cordòfon clàssic, clàssic.
4. Batuta. L'inici d'un ultrasò. Element recurrent en la música folklòrica (típic, típic) com ara una intervenció de castanyoles i pandereta.
5. El nom bíblic d'en Rivas: cantautor i animador infantil. Violinistes de cabells clars.
6. Els límits de l'Eminem, raper americà. Tabal nou, aconsonàntic. A un to de La.
7. Instrumentista de metall.
8. Que es mou per l'aire. Antonio Caldara. Limiten els tritons.
9. Propi de l'*opera seria*.
10. La major. Mozart, Mendelssohn o Morera. Be. Timbala vista des de l'orgue. Cimarosa, Czerny o Comellas.
11. Blues, fonèticament. Al pobre tenor li costa respirar (puja per l'11 vertical).

Verticals

1. Cordòfon de tecla, de l'època del clavicordi. Mig grup ABBA.
2. Frena el cavall! Discurs eclesiàstic fent la vertical. Locatelli, Lindberg o Lecuona.
3. Castrat, cantant o no, cap amunt. L'hem perdut fa temps, com el nord, i s'esmuny per l'11 horitzontal.
4. Res de res. Ernesto Lecuona, compositor. Fa quadrar musicalment les últimes síl·labes dels versos (cap amunt). Serpentó.
5. Instrument greu.
6. Berta sense límits. Tres timbales vistes des de l'orgue. Tres escales de pintor vistes des del lateral.
7. SGAE avocàlica. Grans onades destructores, com les que van arrasar la costa japonesa el 2011.
8. Una mena d'oboè doble de l'antiga Grècia. Institut Català d'Estètica. Morera, Mozart o Mendelssohn.
9. Espies desordenadament. Ajinoam Nini, cantant israeliana.
10. Albinoni, Arriaga o Amargós. Tristot i desordenat. Torelli, Tartini o Toldrà.
11. Uniforme del director per al concert de dissabte al vespre. 440 Hz, 440 Hz, 440 Hz. Limiten en Corelli.

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

www.sidokus.com

Petita música nocturna (W. A. Mozart)

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.

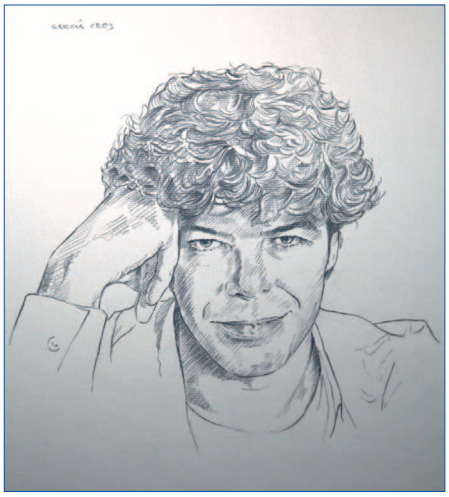
Solucions a la pàgina 71

COL·LECCIÓ PRIVADA

PABLO HERAS-CASADO

VENETIAN VESPERS, DELS GABRIELI CONSORT & PLAYERS I PAUL MCCREESH

Descobrim "el tresor" discogràfic de les personalitats més rellevants del món de les arts.



Il·lustració: Martín García Cros

La seva llar és un avió i la seva pàtria, les sales de concerts. El granadí de 37 anys Pablo Heras-Casado és un dels directors espanyols amb més projecció internacional.

Es presentà el 28 d'abril passat al Palau amb un programa Schumann al capdavant de la Freiburger Barockorchester –amb qui acaba d'enregistrar les *Simfonies 3 & 4* de Schubert amb el segell Harmonia Mundi– després d'actuacions exitoses al capdavant d'orquestres tan llegendàries com la Filharmònica de Los Angeles, Filharmònica de Berlín, London Symphony Orchestra, San Francisco Symphony, New York Philharmonic, Gewandhaus Orchester Leipzig i Royal Concertgebouw, entre d'altres.

L'energia, el coneixement i el carisma de Pablo Heras dalt del podi ha conquerit en tres o quatre anys les millors sales de concerts.

Boig per l'òpera, va debutar la temporada passada al Metropolitan de Nova York amb *Rigoletto,* i hi tornarà la 2014-15 amb *Carmen* de Bizet. A més, el 2013 va ser considerat el director de l'any per la prestigiosa revista musical nord-americana «Musical America» .

"El CD que més vegades he sentit és Venetian Vespers, *amb música vocal i religiosa de mestres venecians com ara Monteverdi, Rigatti, Grandi i Cavalli. El treball dels Gabrieli Consort & Players i Paul McCreesh és realment fascinant."*

Amic des dels seus anys a l'Orquestra de Girona, em fascina la seva capacitat de treball i d'il·lusionar els qui se li acosten. L'espera un futur brillant i ple d'èxits; tant de bo el puguem tenir sovint a casa nostra.

Coordinat per Víctor García de Gomar

Simfònics al Palau

2014—2015
Abona't a la temporada de l'Orquestra Simfònica del Vallès
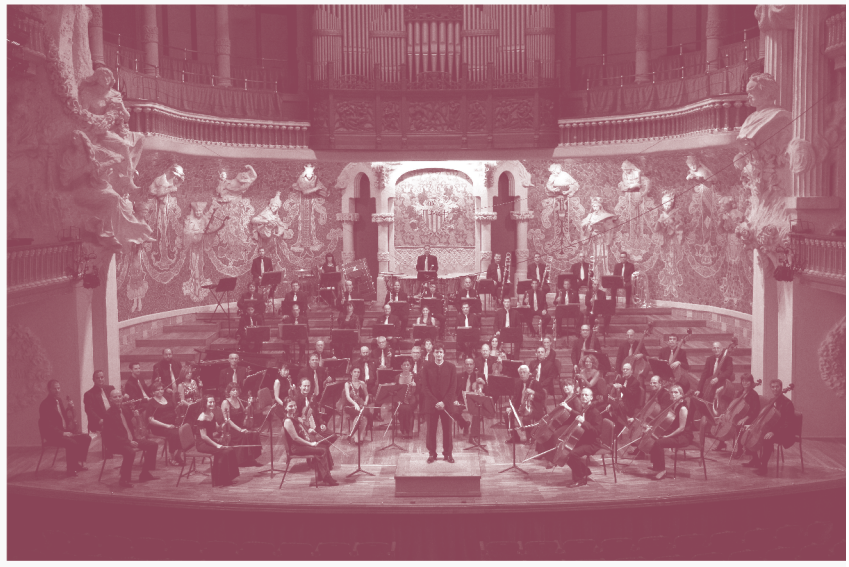
Abona't a Simfònics al Palau

Renovació d'abonaments: *a partir del 10 d'abril*
Nous abonats: *a partir del 8 de maig*
Preus: *a partir de 138 euros*
Venda d'entrades: *a partir del 10 de juny*

Informació i compra
Telèfon: 93 295 72 42 / 902 442 882
A/e: abonaments@palaumusica.cat
www.palaumusica.cat

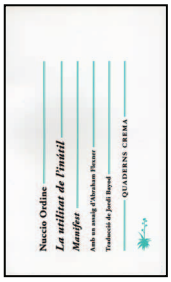
PALAU DE LA MÚSICA ORFEÓ CATALÀ

Orquestra simfònica del Vallès



27.09.14 – El *Bolero* de Ravel i el *Requiem für Mignon* de Schumann
11.10.14 – La *Cinquena* de Beethoven sota la batuta d'Eduardo Portal
22.11.14 – *West Side Story* (selecció) + Cristina Pato
20.12.14 – Festival de valsos i danses + gòspel!
24.01.15 – *Simfonia núm. 40* de Mozart amb Abel i Arnau Tomàs
07.02.15 – La *Patètica* de Txaikovski amb Víctor Pablo Pérez
21.03.15 – *La Creació* de Haydn amb el Cor de Cambra del Palau
11.04.15 – Bandes sonores de pel·lícules
30.05.15 – *Simfonia del Nou Món* de Dvořák
13.06.15 – *A little Nightmare Music* amb Igudesman & Joo

LLIBRES



La utilitat de l'inútil. Manifest

Nuccio Ordine. Traducció de Jordi Bayod. Quaderns Crema. Barcelona. 2013. 166 pàg

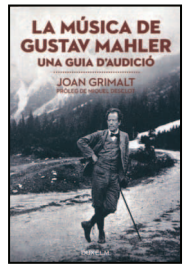
Algú tan poc sospitós de no tenir presents les directrius econòmiques com John Maynard Keynes afirmava el 1928 que *"hem de valorar, novament, el fi per sobre dels mitjans, i preferir el bo a l'útil".* Amb aquesta divisa, el pare de la macroeconomia moderna implícitament contraposava la bondat a la utilitat i –per si en quedava cap dubte– unes línies més avall ho reblava afirmant que *"el dolent és útil i el bo no ho és".*

Encara que citi Keynes, el breu assaig-manifest escrit per Nuccio Ordine titulat *La utilitat de l'inútil,* és molt probable que no faci canviar d'opinió cap dels taurons que neden voraçment als parquets borsaris ni cap dels enginyers o polítics que –emparant-se en la suposada panacea de l'interès general– prefereixin malmetre un paratge florit però improductiu, que no pas deixar de construir una autopista o un macrocomplex de casinos. I això que Keynes, en *Les possibilitats econòmiques dels nostres néts,* advoca per *"honorar [...] els lliris de camp, que ni treballen ni filen".*

En la línia de Keynes, el text d'Ordine sosté que cal desvincular el saber de l'utilitarisme, tot advertint que el primer no pot quedar sotmès als criteris monetaristes del segon. Malauradament, però, el discurs d'aquest filòsof italià difícilment farà canviar d'opinió ningú: qui sigui proper a les seves paraules, s'hi reafirmarà; i qui hi sigui impermeable, difícilment deixarà que els escrúpols li facin trontollar les conviccions. I això que la quarantena d'autors que Ordine esmenta i analitza ordenadament en poc més de 100 pàgines (d'Euclides a Heidegger, passant per Shakespeare, Dickens, Cervantes, Montaigne o Poincaré) tenen arguments de sobres per convèncer-nos que –com diu Hölderlin– *"el que dura ho funden els poetes",* o els músics, podríem afegir-hi.

Ordine no s'oblida de la desvirtuació que ha patit el món universitari. Tot i que no entra a parlar concretament de la seva bolonyització (com sí que fa procaçment Jordi Llovet al seu *Adéu a la universitat),* sí que acara el que podríem qualificar –fent un joc de paraules– com la seva "bunyolització": el fet que les universitats hagin passat de ser centres de saber a ser centres professionalitzadors subordinats estrictament a les lleis del mercat i no a les virtuts del coneixement, en un reflex clarissim del que el filòsof germanocoreà Byung-Chul Han ha estigmatitzat com *La societat del cansament* en un assaig tan breu com il·luminador.

Les reflexions d'Ordine inevitablement van recordar-me unes jornades doctorals en què un cèlebre ponent del món empresarial afirmava que *"cal convertir les idees en valor".* Un eslògan que sona tan bé que fàcilment ens l'empassem sense caure en la perversitat que amaga: ¿és que les idees (posem per cas la idea de bellesa, la de felicitat o el teorema de Pitàgores) no tenen valor en si mateixes, i cal transformar-les perquè en tinguin (o en produeixin)? No hem de confondre utilitat, saber i productivitat, perquè –tal com sosté Ordine– probablement el que de veritat és inútil per a l'ésser humà és allò que ara creiem, enganyats, que ens és tan útil. I viceversa. O és que, per viure, ¿ens és més útil una torradora que no pas un somriure (que econòmicament –almenys per ara– és inútil i "immonetitzable")? **Josep Barcons**



La música de Gustav Mahler. Una guía d'audició

Joan Grimalt. Pròleg de Miquel Desclot. Duxelm. Madrid. 2012. 407 pàg.

El pròleg que Miquel Desclot escriu al llibre de Joan Grimalt, *La música de Gustav Mahler. Una guia d'audició,* ja ens avisa que estem davant d'un llibre únic i de gran qualitat. I la paraula de Miquel Desclot pel que fa a la temàtica musical sol ser fiable. Certament, davant la immensa bibliografia existent sobre Gustav Mahler, que posa en evidència que el seu temps finalment va arribar –ben bé fa 50 anys, o sigui, 50 anys després del seu traspàs, com ell mateix va preconitzar–, sobta comprovar que encara no existís un llibre com aquest.

Joan Grimalt, director d'orquestra, musicòleg i autor d'una tesi doctoral sobre l'obra de Gustav Mahler des del punt de vista semiòtic, ha posat a l'abast dels melòmans, amants de la música de Mahler, estudiants, músics i persones inquietes, aquest llibre tan detallista com fàcil de llegir. Un llibre que tant pot prendre's com un manual per anar seguint mentre s'escolten les simfonies de Mahler, com llegir-se d'una tirada per conèixer millor el seu univers, que l'autor va introduint progressivament a mesura que ens introdueix cadascuna de les seves simfonies. Grimalt proposa en aquest llibre la participació activa del lector/oient, ja que li requereix l'aplicació pràctica de les seves pautes, però també li deixa la llibertat de construir-se la seva pròpia interpretació de l'obra de Mahler, amb la modèstia (no gens falsa) amb què contrasta totes les seves deduccions, absolutament totes basades en nombroses fonts i una anàlisi exhaustiva i detallada de l'obra de Mahler, però també dels seus referents, des de Haydn fins a Brahms, passant, naturalment, per Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner...

El llibre esdevé àgil en l'estructura, gràcies a una primera introducció biogràfica i de context i una divisió per capítols que ens acosta a cadascuna de les *Simfonies* de Mahler (amb una anàlisi individual per moviments), però també als seus cicles de cançons orquestrades, La cançó de la terra i la seva primerenca *Das klagende Lied.* En annex, l'article "La música *Wunderhorn* de Mahler i el món dels significats" és un resum de la tesi doctoral abans esmentada, que certament fa venir ganes de llegir. L'agilitat de l'estil d'escriptura de Grimalt és un al·licient indubtable per la lectura, i l'autor posa en evidència el seu vessant de filòleg, fet que el relliga al tema de la seva tesi doctoral però també a la seva voluntat per traduir el llenguatge mahlerià al nivell dels afeccionats que encara no han aprofundit en la seva música, o d'aquells que, tot i conèixer bé la seva música, sovint es perden en l'aparentment aleatori univers musical del compositor.

En un llibre d'aquestes característiques, els índexs són tan útils com imprescindibles i esdevenen un altre al·licient més en la lectura. Així, aquest llibre inclou un llistat exhaustiu d'abreviatures per entendre l'altrament comprensible codi emprat per Grimalt, un índex temàtic i de noms i una extensa bibliografia general sobre Mahler i la seva època. L'editorial Duxelm de Barcelona ha tingut l'encert de publicar un llibre bàsic en la bibliografia de tot bon afeccionat a la música de Mahler i que hauria de poder ser traduït a diversos idiomes per facilitar la difusió necessària. **Mercedes Conde Pons.**

SOLUCIONS MÚSICA ENCREUADA

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

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

www.sidokus.com

Petita música nocturna
(W. A. Mozart)

INFORMACIÓ RMC

Segueix l'actualitat musical i llegeix les crítiques de concerts a la pàgina web de la «Revista Musical Catalana» www.revistamusical.cat

Ara pots comprar la «Revista Musical Catalana» per internet, en versió digital, a través del quiosc digital català de revistes i premsa iQuiosc.cat, una plataforma amb 150 publicacions (revistes, premsa comarcal, premsa gratuïta i diaris) amb aplicacions per a iPad i iPhone (i aviat per a Android). www.iquiosc.cat

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

Els subscriptors de la «Revista Musical Catalana» obtindran un 25% de descompte en la compra de dues entrades per concert, a les Taquilles del Palau de la Música, per als cicles Simfònics al Palau, Constel·lació Palau 100, Cicle Coral Orfeó Català, Tardes al Palau, Cor de Cambra del Palau, ECHO-Rising Stars i Intèrprets Catalans, 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

Divendres, 2 de maig, a les 19.30 h | Koncerthuset de Copenhaguen
TEMPORADA 2013-14 ORQUESTRA SIMFÒNICA NACIONAL DANESA
Richard Strauss: Sextet de corda de l'òpera **Capriccio**, TrV 279a; **Serenata per a tretze instruments de vent en Mi b, op. 7**. Wolfgang Amadeus Mozart: **Serenata per a conjunt de vent en Do menor, KV 388** (384a). Ludwig van Beethoven: **Concert per a piano i orquestra núm. 4, en Sol major, op. 58**. Hélène Grimaud, piano. Orquestra Simfònica Nacional Danesa. Dir.: Hans Graf. (120m)

Dissabte, 3 de maig, a les 17.30 h | Auditori de Barcelona
CONCERT FINAL DEL CERTAMEN LA SARDANA DE L'ANY
Interpretació de les 10 sardanes finalistes i d'obres de Salvador Brotons, Antoni Pérez Moya, Manel Saderra Puigferrer i Xavier Pagès. Polifònica de Puig-reig. Coral Sant Jordi. Cor de Cambra de Sant Cugat. Coral Càrmina. Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona. Cobla Mediterrània. GlOrquestra. Núria Prats (veu solista). Dir.: Marcel Sabaté i Xavier Pagès. (145m)

Dimecres, 7 de maig, a les 21.00 h | Auditori de Barcelona
CICLE 2013-14 EL SO ORIGINAL A L'AUDITORI
Carl Philipp Emanuel Bach: **Die Israeliten in der Wüste**, oratori; **Magnificat en Re major, Wq 215**. María Cristina Kiehr, soprano. Hanna Bayodi-Hirt, soprano. Marianne Kielland, mezzosoprano. Nicholas Mulroy, tenor. Stephan MacLeod, barítion. La Capella Reial de Catalunya. Le Concert des Nations. Dir.: Jordi Savall (135m)

Divendres, 9 de maig, a les 20.30 h | Barbican Hall de Londres
TEMPORADA 2013-14 DEL BARBICAN HALL DE LONDRES
Paul Dukas: **L'apprenti sorcier** (L'aprenent de bruixot), poema simfònic. Bright Sheng: **Concert per a violí i orquestra**. Béla Bartók: **Concert per a orquestra, SZ 116**. Gil Shaham, violí. Orquestra Simfònica de la BBC. Dir.: Sakari Oramo. (105m)

Dissabte, 10 de maig, a les 19.00 h | Òpera Metropolitana del Lincoln Center de Nova York
TEMPORADA 2013-14 DEL MET
Gioacchino Rossini: **La Cenerentola**, òpera en dos actes. Joyce DiDonato, **Juan Diego Flórez**, Pietro Spagnoli, Alessandro Corbelli i Luca Pisaroni, entre d'altres. Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: Fabio Luisi. (220m)


Decca-Jason Bell

Dijous, 15 de maig, a les 20.00 h | Teatre del Châtelet de París
TEMPORADA 2013-14 DE L'ORQUESTRA NACIONAL DE FRANÇA
Johann Sebastian Bach: **Nun danket alle Gott** (Ara agraeix tot a Déu), cantata BWV 192. Flavio Testi: **Sacrae Symphoniae**, per a solistes, cor i orquestra. Piotr Ílitx Txaikovski: **Simfonia núm. 4, en Fa menor, op. 36**. Eva Mei, soprano. Benjamin Bernheim, tenor. Luca Pisaroni, baix. Cor de Ràdio França. Orquestra Nacional de França. Dir.: Daniele Gatti. (110m)

Divendres, 16 de maig, a les 21.00 h | Teatre-Auditori St. Cugat del Vallès
TEMPORADA 2013-14 DELS AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL
Giacomo Puccini: **La Bohème**, òpera en quatre actes. Montserrat Martí, Miguel Borrallo, Núria Vilà, Enkhbat Amartuvshin, Jorge Tello, Juan Carlos Esteve i Xavier Aguilar. Cor Amics de l'Òpera de Sabadell. Orquestra Simfònica del Vallès. Dir.: Rubén Gimeno. (180m)

Dissabte, 17 de maig, a les 20.00 h | Museu Agbar de les Aigües de Cornellà de Llobregat
CONCERT "LA MÚSICA DE L'AIGUA" DIA INT. DELS MUSEUS
Ferran Sor: **Estudi per a guitarra op. 35 núm. 22, "La gota d'aigua"**. Isaac Albéniz: **Mallorca**, barcarola, op. 202 (transcripció per a guitarra). Jaume Pahissa: **Cançó en el mar**, barcarola. Allan Willcocks: **Estudis i preludis per a guitarra**. Eduard Toldrà: **Vistes al mar**, quartet de corda. Eduard Rodés: **A walk around the port** per a guitarra i quartet de corda. José Antonio Escobar, guitarra. Quartet Concertanti. (75m)

Diumenge, 18 de maig, a les 11.00 h | Auditori de Barcelona
TEMPORADA 2013-14 DE L'OBC
Ludwig van Beethoven: **Concert per a violí i orquestra en Re major, op. 61**. Guillaume Connesson: **Une lueur dans l'âge sombre**. Paul Dukas: **L'apprenti sorcier** (L'aprenent de bruixot), poema simfònic. Maurice Ravel: **Bolero**, ballet. Nikolaj Znaider, violí. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Stephane Denève. (110m)

Dijous, 22 de maig, a les 19.00 h | Gran Teatre del Liceu
TEMPORADA 2013-14 DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
Richard Wagner: **La valquíria**, òpera en tres actes. Anja Kampe, Klaus Florian Vogt, Irene Theorin, Albert Dohmen, Eric Halfvarson i Mihoko Fujimura, entre d'altres. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Josep Pons. (285m)

Divendres, 23 de maig, a les 19.30 h | Berwaldhallen d'Estocolm
TEMPORADA 2013-14 ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO SUECA
Franz Joseph Haydn: **Simfonia núm. 94, en Sol major, "la Sorpresa", Hob.I:94; "Der Frühling"** (La primavera) i **"Der Sommer"** (L'estiu) de l'oratori **Die Jahreszeiten** (Les estacions). Dorothea Röschmann, soprano. Joachim Bäckström, tenor. Andrew Foster-Williams, barítion. Cor de la Ràdio Sueca. Orquestra Simfònica de la Ràdio Sueca. Dir.: Bernard Labadie. (110m)

Dissabte, 24 de maig, a les 20.00 h | Gran Teatre del Liceu
TEMPORADA 2013-14 DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
"De la Guerra dels Segadors a la Pau d'Aquisgrà". Obres de Joan Baptista Cabanilles, Antonio Caldara, Heinrich Ignaz Franz von Biber, Matthew Locke, Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Händel i anònims catalans. Le Concert des Nations. Dir.: Jordi Savall (135m)

Diumenge, 25 de maig, a les 11.00 h | Auditori de Barcelona
TEMPORADA 2013-14 DE L'OBC
Edward Elgar: **Concert per a violoncel i orquestra en Mi menor, op. 85;**

Simfonia núm. 1, en La b, op. 55. Jean-Guihen Queyras, violoncel. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Nikolaj Znaider. (110m)

Dimarts, 27 de maig, a les 20.30 h | Milton Court Hall de Londres
TEMPORADA DE CONCERTS 2013-14 BARBICAN HALL DE LONDRES
Johann Sebastian Bach: **Suite per a orquestra núm. 3, en Re major, BWV 1068; Concert per a clavecí, corda i continu en Mi major, BWV 1053; Concert per a clavecí, corda i baix continu en La major, BWV 1055; Suite per a orquestra núm. 4, en Re major, BWV 1069**. Academy of Ancient Music. Richard Egarr, clavecí i direcció. (110m)

Divendres, 30 de maig, a les 20.00 h | Sala Pleyel de París
TEMPORADA 2013-14 O. FILHARMÒNICA DE RÀDIO FRANÇA
Claude Debussy: **Nocturns**, tríptic simfònic per a orquestra i cor femení; **Jeux** (Jocs), poema dansat. Einojuhani Rautavaara: **Simfonia núm. 8, "el Viatge"**. Maîtrise de Ràdio França. Orquestra Filharmònica de Ràdio França. Dir.: Mikko Franck. (110m)

Dissabte, 31 de maig, a les 20.05 h (en diferit) | Covent Garden de Londres
TEMPORADA 2013-14 DE LA ROYAL OPERA HOUSE
Charles Gounod: **Faust**, òpera en cinc actes. Joseph Calleja, Bryn Terfel, Anna Netrebko i Simon Keenlyside, entre d'altres. Cor i Orquestra de la Royal Opera House. Dir.: Maurizio Benini. (170m)

Diumenge, 1 de juny, a les 11.00 h | Auditori de Barcelona
TEMPORADA 2013-14 DE L'OBC
Benet Casablancas: **Tres epigrames** per a orquestra. Henri Dutilleux: **Sur le même accord**, per a violí i orquestra. Maurice Ravel: **Tzigane**, rapsòdia de concert per a violí i orquestra. Modest Mussorgski: **Quadres d'una exposició**, suite per a piano (orquestració de Maurice Ravel). Renaud Capuçon, violí. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Pablo González. (110m)

Divendres, 6 de juny, a les 20.30 h | Basílica de Saint-Denis de París
FESTIVAL DE SAINT-DENIS 2014
Gustav Mahler: **Simfonia núm. 2, en Do menor, "Resurrecció"**. Genia Kühmeier, soprano. Nathalie Stutzmann, contralt. Cor de Ràdio França. Orquestra Nacional de França. Dir.: James Gaffigan. (80m)

Dimecres, 11 de juny, a les 20.05 h | Semperoper de Dresden
CONCERT 150è ANIVERSARI NAIXEMENT DE RICHARD STRAUSS
Richard Strauss: suite de l'òpera **Der Rosenkavalier** (El cavaller de la rosa), op. 59; **"Allein! Weh, ganz allein"**, de l'òpera **Elektra**, op. 58; **"Liebesszene"**, interludi orquestral de l'òpera **Feuersnot**, op. 50; **"Ah! Du wolltest mich nicht"** (Ah! No m'estimaves), escena final de l'òpera **Salome**, op. 54; segona seqüència de valsos de l'òpera **Der Rosenkavalier**, TrV 227a; **"Mein Elemer!"** (La meva Elemer!), duet de l'acte 1r de la comèdia lírica **Arabella**, op. 79; interludi simfònic núm. 2 de l'òpera **Intermezzo**, op. 72; **"Zweite Brautnacht"** (Segona nit de noces),ària de l'acte 2n de l'òpera **Die ägyptische Helena** (Helena d'Egipte), op. 75; obertura de l'òpera **Die schweigsame Frau** op. 80; **"Ich komme"** (Vinc), escena de la transformació de la tragèdia bucòlica **Daphne**, op. 82. Nina Stemme, soprano. Anja Harteros, soprano. Camilla Nylund, soprano. Staatskapelle de Dresden. Dir.: Christian Thielemann. (135m)

Dijous 12, de juny, a les 20.00 h | Teatre dels Camps Elisis de París
TEMPORADA 2013-14 DE L'ORQUESTRA NACIONAL DE FRANÇA
Richard Strauss: interludi simfònic núm. 2 de l'òpera **Intermezzo**, op. 72. Richard Wagner: **Wesendonck Lieder**, cicle de cançons, WWV 91. Richard Strauss: **Una simfonia alpina**, poema simfònic, op. 64. Christianne Stotijn, mezzosoprano. Orquestra Nacional de França. Dir.: Semyon Bychkov. (110m)

Divendres, 13 de juny, a les 20.05 h | Gran Sala Antiga Òpera de Frankfurt
TEMPORADA 2013-14 O. SIMFÒNICA DE LA RÀDIO DE FRANKFURT
Gustav Mahler: **Totenfeier** (Rituals funeraris) per a orquestra. Leonard Bernstein: **Simfonia núm. 3, "Kaddish"** per a soprano, narrador, cor de nens, cor i orquestra. Pavla Vykopalová, soprano. Samuel Pisar, narrador. Cor Filharmònic Txec de Brno. Cor de Nens de la Catedral de Limburg. Orquestra Simfònica de la Ràdio de Frankfurt. Dir.: **Eliahu Inbal**. (115m)


Michele Crosera-Fundació Teatro La Fenice

Dissabte, 14 de juny, a les 19.00 h | Palau Garnier de París
TEMPORADA 2013-14 DE L'ÒPERA DE PARÍS
Claudio Monteverdi: **L'incoronazione di Poppea**, òpera en un pròleg i tres actes. Gaëlle Arquez, Jael Azzaretti, Amel Brahim-Djelloul, Varduhi Abrahamyan, Karine Deshayes, Jeremy Ovenden, Manuel Nunes, Monica Bacelli, Giuseppe de Vittorio, Andrea Concetti, Marie-Adeline Henry, Nahuel Di Piero, Salvo Vitale, Valerio Contaldo i Furio Zanasi. Concerto Italiano. Dir.: Rinaldo Alessandrini. (240m)

Dijous, 19 de juny, a les 21.00 h | Catedral de la Seu d'Urgell
CONCERT INAUGURAL FEST. MÚSICA ANTIGA DELS PIRINEUS 2014
Obres de Benet Julià, Narcís Casanoves i Joan Cererols i cants del **Llibre vermell de Montserrat**. Vicenç Prunés, orgue. Escolania de Montserrat. Dir.: Bernat Vivancos. (90m)

Dimecres, 25 de juny, a les 20.00 h | Gran Teatre del Liceu
TEMPORADA 2013-14 DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
Luigi Dallapiccola: **Il prigioniero**, òpera en un pròleg i un acte. Ievgueni Nikitin, Jeanne-Michèle Charbonnet, Robert Brubaker, Albert Casals i Toni Marsol. Giacomo Puccini: **Suor Angelica**, òpera en un acte. Maria Agresta, Cristina Pasaroiu, Dolora Zajick, Gemma Coma-Alabert, Marina Rodríguez-Cusí, Itxaro Mentxaca, Auxiliadora Toledano, Anna Tobella, Sandra Ferrández i Inés Moraleda, entre d'altres. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Edmon Colomer. (130m)

Divendres, 27 de juny, a les 20.03 h | Herkulessaal de Munic
TEMPORADA 2013-14 O. SIMFÒNICA DE LA RÀDIO DE BAVIERA
Béla Bartók: **Concert per a violí i orquestra núm. 2, Sz 112**. Gustav Mahler: **Simfonia núm. 1, en Re major, "Tità"**. Gil Shaham, violí. Orquestra Simfònica de la Ràdio de Baviera. Dir.: Yannick Nézet-Séguin. (115m)

CatMúsica

Trobaràs més informació a:
www.catmusica.cat
www.facebook.com/catmusica

SEQUENZE

QUAN LA MÚSICA CREA L'ESPAI

RAMÓN ANDRÉS

Si pensem que el so està configurat per matèria vibratòria, per ones elàstiques, ja siguin longitudinals o transversals, que es propaguen per esvair-se poc després, entendrem per què, als músics i arquitectes antics, ja els interessava tant el fenomen de la seva expansió, força i nitidesa. Aquest és el cas de Vitrubi, l'*architectus* de Juli Cèsar, que en el tractat *De Architectura* va mostrar una preocupació especial per la sonoritat dels teatres públics, on la veu dels actors, els cants i la música havien d'arribar límpids a l'última grada. Els nombrosos detalls que ofereix sobre el cas i la profusió de càlculs que va dedicar a aquest assumpte són, sens dubte, eloqüents.

Certament, per als mestres del passat, la música i l'espai on aquesta havia de sonar constituïen un fet indissociable. Es tractava de concebre el lloc com una caixa de ressonància, una estructura de proporcions perfectes que fessin possible l'esplendor de les notes, el seu aprofitament. Aquest interès es va mantenir durant molts segles. Sabem, per exemple, que el cant pla es va adequar, en certa manera, a les voltes romàniques de mig canó amb arcs faixons, i que amb el primer temps daurat de la polifonia, amb els compositors de la parisenca Escola de Notre-Dame, al segle XII, la música es va estilitzar i adaptar a les llargues naus i voltes de creueria del gòtic. Si escoltem el *Viderunt omnes* de Perotin, escrit al voltant del 1180, ens adonarem de la presència de notes amb valors llargs que recorren la nau fins a expandir-se en un acord en arribar a l'absis. Una pàgina que és rèplica de l'espai, que és altura i profunditat, obra aèria.



Il·lustració: Carme Peris

Quan el 1436 fou encarregada al gran *magister* francoflamenc Guillaume Dufay la música que s'havia d'escoltar durant la inauguració de la primera fase de construcció de la cúpula de la catedral de Florència, audaçment concebuda per Brunelleschi, el primer que va fer va ser anar a aquell lloc sagrat, inspeccionar-lo, tenir-ne en compte les proporcions, estudiar-ne la reverberació. Es va situar a un costat, després al seu contrari, endavant, endarrere: va escoltar, percebre, anotar, analitzar, compondre. Arran d'aquell estudi damunt el mateix escenari, va escriure el lluminós motet *Nuper rosarum flores*, les notes del qual semblen perllongar-se com ho fa l'arquitectura del Duomo, on el so i els seus efectes acústics s'enfilen fins a la innovadora cúpula octogonal.

Passats els segles, un compositor com Luigi Nono va assenyalar que el concepte del fenomen auditiu-espacial-musical no era sinó una conseqüència de la nostra concepció unidireccional i unidimensional de la geometria. I també va subratllar una cosa important: que el so "llegeix" l'espai, el desxifra i ofereix sentit a la fisicitat dels llocs. En certa manera, el que Nono volia expressar era la necessitat de reformular el so; instava a pensar-lo des d'altres prismes i, per descomptat, a entendre'l, junt amb l'espai, com una unitat.

És notable que el seu contemporani Iannis Xenakis –que era, no pas per atzar, arquitecte a més de músic– es pronunciés en termes similars. Encara que no de forma explícita, ambdós van lamentar la uniformitat sonora en què havia caigut la música, sobretot durant el Romanticisme, i no menys la manera de procedir dels compositors, que, més preocupats per l'expressió de les seves passions i pel desig de teixir una harmonia capaç de descriure uns episodis autobiogràfics, van desatendre, per regla general, la naturalesa dels auditoris on havien de sonar les obres. Aquesta cura havia passat, en realitat, a un segon terme. Tot va conduir cap a una homogeneïtat que no només va afectar a l'hora de compondre, ja que l'oïda de qui acudia als concerts també es va acostumar a una mena de monotonia que, al cap i a la fi, va incidir en la pèrdua de subtilitat auditiva.

Entre altres troballes, a la música del segle XX devem una major inquietud pel so i per tot el que concerneix les qüestions acústiques, tan relacionades amb l'espacialitat, com va succeir temps enllà, en l'època de Dufay o en el capvespre del segle XVI, quan músics com Adrian Willaert i els Gabrieli van experimentar en l'arquitectura veneciana de Sant Marc la profunditat oscil·latòria de la música, els seus diversos plans sonors, les dinàmiques, el color dels instruments i les veus per aconseguir partitures dotades de plasticitat, pur relleu per a les oïdes.

Ernst Bloch, a començament dels anys setanta, va escriure en *Zur Philosophie der Musik* que la música era en realitat la que creava l'espai, la que obria zones no únicament en l'interior de l'ésser humà, sinó en allò que ens conté. En el defora. Potser, per aquesta mateixa raó, i més recentment, un filòsof com Massimo Cacciari ha comparat el so amb una mònada que s'"autoreflecteix", i que és capaç, per tant, de crear estructures sensorials i emocionals al nostre voltant. Si fem cas d'aquest discurs, nosaltres també podem convertir-nos en una petita arquitectura, en una dimensió que espera tenir sentit en el mateix moment en què comença a sonar la música. ♦

La música és el veritable llenguatge universal

Pau Casals (1876-1973). Músic i compositor

CatMúsica

Intensament clàssics



Qualitat i cultura

Agbar

Palau 100

2014—2015
Abona't a una temporada de somni

Daniel Barenboim
Staatskapelle Berlin

DILLUNS, 07.07.14 — 20.30 h



Preus: 30 a 200 euros

Anne-Sophie Mutter
Simfonia del Nou Món

DIJOUS, 25.09.14 — 20.30 h



Preus: 25 a 150 euros

Jonas Kaufmann
Dichterliebe de Schumann

DIVENDRES, 10.10.14 — 20.30 h



Preus: 32 a 160 euros

Iván Fischer
Quarta de Mahler

DIMARTS, 14.10.14 — 20.30 h



Preus: 15 a 100 euros

Leonidas Kavakos
Yuja Wang

DILLUNS, 20.10.14 — 20.30 h



Preus: 12 a 80 euros

Christophe Rousset
Oratori de Nadal de Bach

DIJOUS, 18.12.14 — 20.30 h



Preus: 15 a 100 euros

Gustavo Dudamel
Orq. Simón Bolívar

DIVENDRES, 16.01.15 — 20.30 h



Preus: 32 a 160 euros

Gianandrea Noseda
Simfonia *Renana* de Schumann

DIMARTS, 24.02.15 — 20.30 h



Preus: 15 a 100 euros

Riccardo Muti
Cinquena de Txaikovski

DIUMENGE, 22.03.15 — 20.30 h



Preus: 30 a 200 euros

Jonathan Nott
Simfonia *Resurrecció* de Mahler

DIUMENGE, 12.04.15 — 20.30 h



Preus: 20 a 125 euros

Krystian Zimerman
Piano

DIVENDRES, 24.04.15 — 20.30 h



Preus: 12 a 80 euros

Murray Perahia
Piano

DIMECRES, 13.05.15 — 20.30 h



Preus: 12 a 80 euros

René Jacobs
Don Giovanni de Mozart

DIMECRES, 27.05.15 — 19.30 h



Preus: 25 a 175 euros

Abona't a Palau 100

Renovació d'abonaments:
10 d'abril a 5 de maig
Nous abonats:
8 a 28 de maig
Preus:
a partir de 206 euros
Venda d'entrades:
a partir del 10 de juny

Informació i compra

Telèfon: 93 295 72 42 / 902 442 882
A/e: abonaments@palaumusica.cat
www.palaumusica.cat

PALAU
DE LA
MÚSICA
ORFEÓ
CATALÀ