

**MARTA CASALS**

Memòria viva de Pau  
Casals

**KATIA MICHEL**

Joventut al servei  
del piano

# REVISTA MUSICAL CATALANA

**WOLFRAM RIEGER**

L'excel·lència de  
l'acompanyament

**FRANZ-PAUL  
DECKER**

En record del mestre

## ESTIU A PERALADA

FESTIVAL DE TENORS

**DOSSIER:** CENTENARI DE LA GRAN GUERRA



# Simfònics al Palau

2014—2015

*Encara pots  
abonart-te a  
la nova temporada*

## West Side Story

DISSABTE, 22.11.14 — 19 h



**Cristina Pato**, piano, veu i gaita gallega  
**Orquestra Simfònica del Vallès**  
**Rubén Gimeno**, director

Obres de Bernstein, Márquez i Solla

## La Patètica de Txaikovski

DISSABTE, 07.02.15 — 19 h



**Natalia Sokolovskaia**, piano  
**Carlos Megias**, trompeta  
**Orquestra Simfònica del Vallès**  
**Víctor Pablo Pérez**, director

Obres de Pärt, Xostakóvitx i Txaikovski

## Simfonia del Nou Món de Dvořák

DISSABTE, 30.05.15 — 19 h



**Abel Tomàs**, violi  
**Arnau Tomàs**, violoncel  
**Orquestra Simfònica del Vallès**  
**Rubén Gimeno**, director

Obres de Vivancos, Brahms i Dvořák

## El Bolero de Ravel

DISSABTE, 27.09.14 — 19 h



**OSV i Jove Orquestra Simfònica del Vallès**  
**Cor Jove de l'Orfeó Català**  
**Cor Infantil Amics de la Unió**  
**Rubén Gimeno**, director

Obres de Schumann, Ravel, Pärt i Respighi

## Festival de valsos i danses + gòspel

DISSABTE, 20.12.14 — 19 h



**Cor Carlit Gospel** (Anna Roqué, directora)  
**Orquestra Simfònica del Vallès**  
**Rubén Gimeno**, director

## La Creació de Haydn

DISSABTE, 21.03.15 — 19 h



**Cor de Cambra del Palau de la Música**  
(Josep Vila i Casañas, director)  
**Orquestra Simfònica del Vallès**  
**Rubén Gimeno**, director

J. F. Haydn: *La Creació*, *Hob. XXI:2*  
(versió semiescenificada)

## A Little Nightmare music

DISSABTE, 13.06.15 — 19 h



**Igudesman & Joo**  
**Orquestra Simfònica del Vallès**  
**Rubén Gimeno**, director

## La Cinquena de Beethoven

DISSABTE, 11.10.14 — 19 h



**Sergey Belyavskiy**, piano  
**Orquestra Simfònica del Vallès**  
**Eduardo Portal**, director

S. Rachmàninov: *Concert per a piano, núm. 2*  
L. van Beethoven: *Simfonia núm. 5 en Do menor, op. 67*

## Simfonia núm. 40 de Mozart

DISSABTE, 24.01.15 — 19 h



**Orquestra Simfònica del Vallès**  
**Abel i Arnau Tomàs**, direcció  
(artistes en residència)

Obres de Baguer, Bach i Mozart

## Immortals del cinema

DISSABTE, 11.04.15 — 19 h



**Orquestra Simfònica del Vallès**  
**Rubén Gimeno**, director

*Memòries d'Àfrica, Dràcula, Allò que el vent s'endugué,  
La llista de Schindler, El Padri, El senyor dels anells...*

## Abona't a Simfònics al Palau

Preus d'abonaments: a partir de 138 euros  
Abonament jove amb un 40% de descompte

## Més informació:

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



**PALAU  
DE LA  
MÚSICA  
ORFEO  
CATALÀ**

**Orquestra  
simfònica  
del Vallès**

# Editorial

## Canvi de paradigma

**E**nguanys es commemoren els cent anys de l'inici d'un dels conflictes bèl·lics més durs i transcendentals de la nostra època: la Primera Guerra Mundial, també coneguda com la Gran Guerra. Un conflicte d'abast mundial motivat per l'avenç d'un sistema econòmic –aleshores incipient– que cent anys després suma nombroses guerres –algunes d'obertes, d'altres latents–, conflictes de poder entre nacions i cultures d'origens diversos, crisi de valors universals, milions de morts injustes; un conflicte que, per tant, ha posat de manifest la seva perillosa ineficàcia.

La Primera Guerra Mundial és un símbol, també, d'un canvi de paradigma a nivell ideològic i artístic, és la fi d'una època en què antics poders vinculats a sistemes polítics absolutistes passen a formar part de la història per tal de deixar pas a una progressiva –i no exempta de conflictes i transicions doloroses– implantació d'un altre sistema, el democràtic, que ara representa una part important del món occidental. Un símbol, doncs, d'una creixent llibertat i concessió de drets que, tanmateix, cal revisar per actualitzar i millorar dia rere dia, tot defensant uns valors que, tret dels fonamentals, també van evolucionant i actualitzant-se als nous temps. Aquest canvi de paradigma o fi d'una època política, social, va intrínsecament vinculat a un canvi, dèiem, ideològic i artístic. Noves perspectives filosòfiques ocupen l'espai de qüestionament que es crea davant les noves realitats històriques; noves visions i nous sons artístics representen cada una de les preguntes individuals que els artistes, ara sí, en llibertat, lluny de l'academicisme imperant al llarg del darrer segle, posen a l'abast de la humanitat per transmetre una llibertat individual que avui dia continua viva.

Per la llibertat, per les llibertats, s'han trencat moltes llances al llarg dels segles. Però, si ens aturem a pensar-hi, amb la perspectiva històrica dels cent anys d'un conflicte icònic com és la Gran Guerra, o pensant en una altra fita històrica, aquest Tricentenari que commemora la lluita per les llibertats i els drets dels catalans, ¿podem dir amb absoluta certitud que vivim en un món on la llibertat és la premissa principal? Malauradament, la tirania dels diners continua planant en un món en què, si bé una part important de la humanitat ha assolit llibertat d'expressió i drets, hi ha una altra part de la humanitat que continua patint l'alienació dels seus drets més fonamentals i, per tant, de la llibertat vinculada a la seva integritat humana. La humanitat demostra, doncs, la seva constant i eterna contradicció, aquesta impossibilitat per trobar un equilibri que satisfaci els drets i les llibertats a què tothom té dret i que, tal com tot apunta, té la seva arrel en l'etern anhel de poder –vinculat a la constant insatisfacció a què es veu abocat l'home per la seva naturalesa–, que avui és sinònim de diners.

La cultura, la música, el cant coral, qualsevol tipus d'expressió artística són avui dia vies necessàries, fins i tot imprescindibles, per defensar l'arrel de l'home, la seva essència, i servir de contrapès a la progressiva deshumanització, en què ni tan sols dues guerres mundials ni milers d'anys de lluites de poder i milers de milions de víctimes han servit d'escarment. Que el canvi de paradigma que va suposar l'origen d'aquest conflicte mundial (la Gran Guerra) no permeti, novament, viure un retrocés en la llibertat intrínseca a l'home, a causa, precisament, dels motius pels quals es va originar. En resum, que els diners no limitin l'avenç de la humanitat, que té en la cultura la seva màxima qualitat identitària.

# REVISTA MUSICAL CATALANA



**NÚM. 340**  
JULIOL-AGOST 2014

5a ÈPOCA · ANY XXXI

**WWW.REVISTAMUSICAL.CAT**

**FACEBOOK.COM/  
REVISTAMUSICALCAT**

**TWITTER.COM/  
REVISTAMUSCAT**

Portada:  
Piotr Beczala (fotografia: Kurt Pinter),  
Jonas Kaufmann (fotografia: G. Hohenberg/SC)  
i Marcelo Álvarez

## CONSELL EDITORIAL

Rafael Argullol, Pere Artís, Josep M. Busquets, Salvador Cardús, Benet Casablanca, Jaume Comellas, Gabriel Ferrer, Joaquim Garrigosa, Albert Guinovart, Carles Guinovart, 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, Marc Busquets Figuerola, Xavier Cester, Xavier Chavarria, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Jordi Cornudella, Ana María Dávila, Miquel Gené, Víctor García de Gomar, Marta Grassot Radresa, Josep Lluís i Falcó, Sergi Moreno-Lasalle, Joaquim Noguero, Eduard V. Patsi, Javier Pérez Senz, Jorge de Persia, Xavier Pujol, Jaume Radigales, Albert Torrens, Lluís Trullén, Jordi Urpí i Jacobo Zabalo.

## DISSENY ORIGINAL

Aleix Viadé

## IL·LUSTRACIONS

"Sequenze": © Carme Peris

## PUBLICITAT

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

## EDITA

Fundació Orfeo Català-Palau de la Música Catalana

## IMPRESSIÓ

BBD Print

## DISTRIBUCIÓ

S.A. Distribuidora de Ediciones (SADE)

Dipòsit legal: B-34.432/83; ISSN: 1887-2980;  
membre de l'APPEC; membre de CEDRO;  
© de les reproduccions autoritzades: VEGAP,  
Barcelona 2014

## VERSIÓ DIGITAL

Webpublication  
iQuiosc.cat



**ASSOCIACIÓ  
ORFEO  
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 DOS PUNTS DE VISTA**  
per Xavier Chavarria  
i Javier Pérez Senz



Eva Guillemet

Franz-Paul Decker

**14 SÓN NOTÍCIA**  
Schubertíada a Vilabertran.  
Obituari: Franz-Paul  
Decker. Temporada 2014-15  
d'Ibercamera. Sirga Festival.  
El Liceu homenatja Joan  
Pons. Cicles de l'Auditori de  
Barcelona

**20 COMPÀS LLIURE**  
**MITES SOBRE LA**  
**VIDA I LA MORT**

**26 ARTICLE**  
**C. W. GLUCK**  
El primer revolucionari de  
l'òpera

**28 TALENTS D'AVUI**  
**KATIA MICHEL**

**30 A PROPÒSIT DE...**  
**XAVIER PAGÈS**  
Estrena dues obres amb  
motiu del Tricentenari

## DESTAQUEM



12 ARTICLE

## FESTIVAL CASTELL DE PERALADA 2014

Festival de tenors



J. Biel/Fundació Pau Casals

8 ENTREVISTA

## MARTA CASALS ISTOMIN

Memòria viva de Pau Casals

22 ENTREVISTA

## WOLFRAM RIEGER

L'excel·lència de l'acompanyament

32 DOSSIER

## CENTENARI DE LA GRAN GUERRA

La música en el context de la Primera Guerra Mundial

## UT MUSICA

**44 L'EMPREMTA DE...**  
**JOAN MOLL**

**46 L'ÀNIMA DEL SO**  
**PERE MARÍ**

**48 PANTALLES SONORES**  
**ROBERT GERHARD**  
**A LA PANTALLA (II)**

**49 PAPER D'ASSAIG**  
**UNA FELICITACIÓ**  
**MOZARTIANA**

**50 NODES**  
**L'EXERCICI DE**  
**LA CRÍTICA**

**52 CORRESPONDÈNCIES**  
**CONSCIÈNCIA**  
**TRÀGICA**

**54 ARTICLE**  
**DONA I MÚSICA**

**56 COS DE PARTITURES**  
**LIBA VILLAVECCHIA**

## PUBLICACIONS

**58 RESSENYES**  
**DISCOS, DVD,**  
**LLIBRES**

62 DA CAPO OBLIGAT

68 MÚSICA ENCREUADA

69 COL·LECCIÓ PRIVADA

72 CATALUNYA MÚSICA

## CODA

**74 SEQUENZE**  
**ELS NÚMEROS DEL**  
**COSMOS**

## Ars Subtilior

PROFESSIÓ  
DE RISC?

per Xavier Chavarria

Segur que en alguna ocasió deveu haver vist músics d'orquestra tocant amb taps a les orelles, amb pantalles transparents darrere el cap o amb pròtesis diverses protegint-los del soroll que generen els veïns: no són excentricitats ni paranoies, i ara s'ha comprovat científicament. La meitat dels músics d'una orquestra tenen un risc elevat de patir lesions auditives a mitjà i llarg termini a causa de la sobreexposició sonora que hi pateixen; de fet, dos de cada deu ja tenen l'oïda malmesa i de forma irreversible, i tots els directors estan condemnats irremissiblement a sordejar quan siguin grans. Aquestes són algunes de les apocalíptiques conclusions a què ha arribat l'Observatori de Prevenció Auditiva per als Músics (OPAM), promogut per l'ESMUC, la Mútua Intercomarcal i Prevint Societat de Prevenció. Durant el mes de maig passat es van fer una sèrie de mesuraments en els assajos orquestrals de l'ESMUC per tal de mesurar els valors de pressió acústica a què estan exposats els membres de l'orquestra, i les conclusions han estat demoledores (i previsibles). La secció més castigada és la de vent, que rep una allau de decibels per sobre del llindar de risc per a la salut auditiva, concretament 90 dB; de fet, l'estudi suggereix que, per no córrer riscos d'afectació, no haurien de tocar més de 30 minuts al dia (es permet una rialleta irònica). La corda situada al centre de l'orquestra (just darrere del vent i la percussió) també rep de valent i només se'n salven els instruments situats als laterals, aquells que veuen el director de perfil. Un apartat del dossier de l'OPAM equipara el soroll que fa una trompeta a un bulldòzer, el d'una trompa a una serra elèctrica i el d'un trombó a un martell pneumàtic: això són floretes, sí senyor! Segons aquest estudi, la disposició tradicional dels instruments en una orquestra (la que fa dos-cents anys que funciona) és potencialment nociva per a la salut auditiva dels músics i per això proposen fer-ne una de nova que s'haurà estrenat en el "Concert segur" (un títol que dóna peu a interpretacions curioses) celebrat al Kursaal de Manresa el 20 de juny (quan llegiu aquestes ratlles ja s'haurà desvelat l'enigma).

Els objectius d'aquestes investigacions són molt lloables: detectar riscos i males praxis, conscienciar el col·lectiu de músics i tota la societat, i proposar solucions per prevenir patologies. Però, per donar-hi més credibilitat, potser caldria mesurar altres paràmetres: ¿s'ha fet un estudi exhaustiu a un col·lectiu nombrós de músics d'orquestra veterans, o de directors? ¿Com tenen l'oïda, després d'haver estat tocant quaranta anys seguits? ¿La meitat estan sords? ¿Totes les obres simfòniques ataquen l'oïda de la mateixa manera? Haydn igual que Wagner? Bach igual que Xostakóvitx? ¿No és pitjor un espetec sobtat que un fortíssim continu? ¿I val la pena canviar la disposició de l'orquestra? (¿ho heu vist enlloc del món?). En definitiva: ¿ens han dit alguna cosa que no sapiguem, o que la majoria de músics no sàpiguem ja?, ¿donarà solucions consistents i factibles, aquest estudi? Segurament la professió de músic comporta riscos molt més perillosos i nocius que no pas els derivats del soroll que ells mateixos generen.

## Ad Libitum

LLIÇONS  
DE VIDA MUSICAL

per Javier Pérez Senz

Formar músics de màxim nivell, flexibles, capaços de desenvolupar-se en diferents repertoris i estils musicals, bé com a solistes, bé en el si d'una orquestra o en qualsevol tipus de formació instrumental. Amb aquesta filosofia, el Conservatori Superior de Música del Liceu porta anys formant cantants, instrumentistes i compositors; és una concepció viva de l'educació musical, atenta als nous aires que es respiren als millors centres pedagògics del món. En aquest sentit, destaquen les classes magistrals que, mitjançant la Fundació Musical Ferrer-Salat i el Festival de Jazz de Barcelona, apropen als joves el valor de l'experiència i la saviesa de grans artistes. Al llarg del mes de maig, la soprano catalana Núria Rial, el pianista rus Aleksei Volodin, el violoncel·lista francès Jean-Guihen Queyras i una de les figures més rellevants del jazz del segle XX, el nord-americà Chick Corea, van compartir la seva experiència amb els alumnes de grau superior, i ho van fer sense artificis, de forma distesa i combinant explicacions senzilles, bo i afegint a la dimensió acadèmica el valor, inapreciable, de les seves vivències musicals. No són classes en un sentit tradicional, sinó autèntiques lliçons de vida, de l'experiència diària, de com es treballa una partitura en els assajos per aconseguir la millor interpretació possible. La pràctica musical necessita precisament accions educatives d'aquesta projecció, a un nivell equiparable al dels grans conservatoris de Nova York, Londres o Berlín.

En el cas de Chick Corea, que no va dictar cap classe, més de 300 alumnes van tenir el privilegi de sentir com es viu el jazz en el seu més alt significat. I ho va fer amb bon humor i un tremend poder comunicatiu. Als seus esplèndids 72 anys, Corea sap que la millor forma d'aprendre jazz és tocant, així que va convidar el seu bon amic Carles Benavent, baixista seu durant molts anys, i el bateria Roger Blavia per assajar alguns temes. Va ser una experiència musical excitant i reveladora, perquè les indicacions i els comentaris de Corea buscaven sempre l'expressió natural de la interpretació –i de la improvisació, bé musical suprem que farien bé de recuperar els músics de l'àmbit clàssic– com si estigués a la sala de concerts. Però, és clar, veure en acció Corea –que aquella mateixa nit actuava a l'Auditori de Sant Cugat– compartint records i evocacions de Miles Davis o Paco de Lucía, no té preu.

L'art compartit de Corea va obrir un espai de diàleg sincer amb els joves d'un valor extraordinari, en el qual va parlar i va mostrar com viu la creació musical. Perquè, precisament l'últim consell de Corea va ser una declaració de principis en la qual va animar els joves a fer la seva pròpia música. El cèlebre músic va gravar la sessió amb càmeres d'alta definició per al seu propi canal pedagògic a internet: una lliçó d'art musical oberta a tots.



# FESTIVAL TORROELLA DE MONTGRÍ

www.festivaldetorroella.cat

Del 18 de juliol al 23 d'agost de 2014



**DIVENDRES 18 DE JULIOL**  
22h | Auditori  
**Acadèmia 1750**  
**Alfredo Bernardini**, director  
**Laia Frigolé**, soprano  
Francisco José de Castro, Caldara, Bach...



**DIVENDRES 25 DE JULIOL**  
22h | Auditori  
**Kodó**



**DIUMENGE 27 DE JULIOL**  
22h | Auditori  
**Quartet Casals**  
Mozart, Ligeti, Brahms



**DIVENDRES 01 D'AGOST**  
22h | Auditori  
**Paul Lewis**, piano  
Beethoven



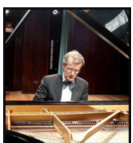
**DIMARTS 5 D'AGOST**  
22h | Auditori  
**Europa Galante**  
**Fabio Biondi**, director  
Vivaldi: Les quatre estacions



**DIVENDRES 8 D'AGOST**  
22h | Església  
**Banchetto Musicale**  
**Pere Ros**, viola da gamba i direcció  
Mestres Barrocs de Montserrat i  
coetanis europeus



**DISSABTE 9 D'AGOST**  
22h | Auditori  
**Akademie für Alter Musik Berlin**  
**Xenia Löffler**, oboè  
**Georg Kallweit**, violí solista i concertino  
Tessarini, Vivaldi, Caldara, Porta, Marcello...



**DIUMENGE 10 D'AGOST**  
22h | Auditori  
**Luis Fernando Pérez**, piano  
Albéniz: Suite Iberia



**DILLUNS 11 D'AGOST**  
22h | Auditori  
**Camerata Salzburg**  
**Wolfgang Redik**, concertino i director  
**Patricia Kopatchiskaja**, violí  
Bartók, Mozart, Schönberg, Strauss



**DIMARTS 12 D'AGOST**  
22h | Auditori  
**Katia i Marielle Labèque**, pianos  
**Gonzalo Grau**, percussió  
**Raphael Seguinier**, bateria  
Gershwin, Glass, Bernstein



**DIJOUS 14 D'AGOST**  
22h | Auditori  
**Alexi Volodin**, piano  
Schubert, Chopin, Schumann



**DIVENDRES 15 D'AGOST**  
22h | Auditori  
**Acadèmia 1750**  
**Marta Almajano**, soprano  
Manuscrit Mackworth de cantates  
espanyoles



**DIUMENGE 17 D'AGOST**  
22h | Auditori  
**Ingolf Wunder**, piano  
Chopin, Liszt



**DIMARTS 19 D'AGOST**  
22h | Auditori  
**Joaquín Achúcarro**, piano  
Bach, Brahms, Halffter, Mompou,  
Fallá, Chopin



**DIVENDRES 22 D'AGOST**  
22h | Auditori  
**Le Concert des Nations**  
**Jordi Savall**, viola de gamba baixa i direcció  
Les Goûts Réunis



**DISSABTE 23 D'AGOST**  
20h | Plaça de la Vila  
**Jordi Molina**, tenora  
**Pere Pau Ximenis**, acordeó diatònic  
**Quartet de corda Insòlit**

## JAZZ FESTIVAL L'ESTARTIT

**DIMECRES 23 DE JULIOL**  
22h | Plaça Llevantina  
**Preservation Hall Jazz Band**

**DIMECRES 30 DE JULIOL**  
22h | Plaça Llevantina  
**The Excitements**

**DIMECRES 6 D'AGOST**  
22h | Plaça Llevantina  
**Avishai Cohen Trio**

**DIMECRES 13 D'AGOST**  
20h | Plaça Llevantina  
**Young Lions & Llibert Fortuny**  
**Quartet**

**DIMECRES 20 D'AGOST**  
22h | Plaça Llevantina  
**Jerry González, Perico Sambeat i**  
**Javier Colina**

## FAMILIARS

**DISSABTE 26 DE JULIOL**  
19h | Auditori  
**La casa flotant**

**DIUMENGE 2 D'AGOST**  
19h | Auditori  
**Scala & Kolacny Brothers**

**DIMARTS 5 D' AGOST**  
19h | Auditori  
**Ara Malikian Ensemble**  
Les meves quatre estacions, Vivaldi

**DISSABTE 16 D'AGOST**  
19h | Cinema Montgrí  
**El circ (The circus, 1928)**, de Charles  
Chaplin. Projectió de la pel·lícula muda amb  
**música en directe Lluís Vidal Duet**

Gratuït amb el carnet del Super3

## ARTS ESCÈNIQUES

**DIUMENGE 20 DE JULIOL**  
19h | Auditori  
**La consagració de la primavera**  
**d'Igor Stravinsky**  
(Escenificació de Roger Bernat a partir de la  
coreografia de Pina Bausch)

## FRINGE

**DIJOUS 21 D'AGOST**  
20h | Plaça de la Vila  
**Especial Verdi "Banda John Lennon"**  
**Fondazione Cassa di Risparmio di**  
**Mirandola, Italia**

Organitza:

Patrocinen:



Mecenes:



Mitjans oficials:



# MARTA CASALS ISTOMIN

“RECTITUD I DISCIPLINA EREN L'ESSÈNCIA  
DE LA PERSONALITAT DEL MESTRE”

**Nascuda com a Marta Montáñez (Puerto Rico, 1936), la vídua de Pau Casals porta 40 anys recorrent el món dedicada a preservar el llegat artístic i humà del seu marit. Davant la recent commemoració del 40è aniversari de la mort del gran violoncel·lista, Marta Casals repassa el que l'artista –“el mestre”, l'anomena ella– representa avui, i també el present i futur del museu que guarda la seva memòria al Vendrell.**

per Ana María Dávila

**El passat 22 d'octubre de 2013 va fer 40 anys de la mort de Pau Casals. Com va viure aquesta data?**

Miri, el mestre mai no ha deixat de viure en mi; ell ha continuat sempre present en cada moment de la meua vida. I aquest aniversari va ser molt emotiu, perquè ha donat peu a nombrosos homenatges; no tan sols aquí a Catalunya, sinó arreu del món.

**Això vol dir que la figura de Pau Casals continua viva al cor de la gent.**

Naturalment. A tot arreu se'l recorda moltíssim. No passa un dia sense que jo no rebí una carta que em parli amb admiració d'ell. És com si cada any, en lloc d'oblidar-lo, encara fos més present. I això és així pel conjunt de coses que ell significa. No només per haver estat un dels més grans músics del món, l'interpret que va donar vida solista al violoncel, sinó per la seva manera de comprendre i interpretar la música i per la seva preocupació pels altres. Ell deia que si tenim un do, sigui el que sigui, cal compartir allò que tenim amb els altres éssers humans, i no per generositat, sinó perquè és el nostre deure. El mestre va arribar al cor de la gent amb la música i també amb els seus ideals de pau, justícia, confraternitat, generositat... Ideals pels quals va lluitar tota la seva vida.

**També va lluitar per donar a conèixer Catalunya al món.**

Ell sempre va portar Catalunya al cor. Sempre, fins a l'últim moment. Ell parlava continuament de la gran història, de la gran literatura, de la grandesa de la cultura catalana. I com que ell era el gran artista que era, va poder expressar aquests sentiments de la manera que ho va fer. Ell sempre deia: *“Jo poso la música al servei dels meus ideals.”* I això és el que va fer tota la seva vida.

**Uns ideals que ara tenen més vigència que mai. Què creu vostè que el mestre diria davant l'actual moment polític que viu Catalunya?**

Miri, aquesta pregunta me l'estan fent molt i jo no la puc contestar, perquè som 40 anys més tard i vivim en un món diferent. Jo no puc parlar ni especular sobre el que diria o pensaria el mestre, perquè ell tenia un instint i una intel·ligència que li feien saber exactament el que havia de dir. A més, el mestre no parlava mai de política: *“Jo parlo de moral”*, deia.

**De totes maneres, ¿quina era l'esperança de Pau Casals quan va morir: veure Espanya democràtica, Catalunya reconeguda en la seva identitat com a nació...?**

Bé, eren moltes coses. Potser veure que hi hagués una entesa al món, que tots aquests règims que no donaven llibertat a la persona humana s'acabessin. El mestre era un home de gran esperança positiva i creia que tot es podia fer si tothom hi contribuïa.

**Vostè també sembla una dona de les que creu que tot és possible. Porta 40 anys dedicada a preservar el llegat de Casals. ¿No se li ha fet una mica feixuga, la càrrega?**

No, mai. Jo vaig aprendre moltes coses d'ell, però també vaig aprendre amb l'Eugene Istomin. Ell també l'adorava, i cada dia fèiem junts tot el que s'havia de fer pel mestre. Per això he de donar gràcies a la vida perquè després que Casals va marxar em va donar coses a fer; coses que m'han portat a aprendre altres coses en un món modern on s'ha de lluitar d'una altra manera. Però gràcies als seus ensenyaments, a la seva inspiració, i també amb l'ajut del meu segon marit, he pogut tenir aquesta força. Perquè jo no paro, no he parat mai, i no per Casals, sinó per la meua vida, que també ha estat de treball i d'ajut als altres.

**Què li sembla que encara avui li continuïn preguntant pel fet d'haver-se casat amb un home que li triplicava l'edat?**

Sí, és cert, encara m'ho pregunten. Naturalment, va ser més difícil d'explicar aleshores, fins i tot als meus pares, però jo no he pensat mai en això. Jo sabia el que havia de fer i prou. La primera vegada que el vaig veure jo tenia 13-14 anys. En aquell moment els meus sentiments van ser només d'admiració musical; va ser després, quan em vaig convertir en la seva deixeble com a violoncel·lista, quan vaig començar a ajudar-lo. Ell també va plantejar alguns dubtes, però jo li vaig dir: *“Tu tens una missió i et vull ajudar.”* I ara,





## Perfil

Té fama de difícil, però la veritat és que aquesta dona, nascuda com a Marta Montañez Martínez un 2 de novembre al municipi tropical i dedicat al sucre d'Humacao (Puerto Rico), es deixa endur per la vehemència del seu discurs quan parla, en un català perfecte, de l'home amb qui va compartir aquells setze anys que van marcar la seva vida. Sempre es refereix a ell com "el mestre" i sembla que tot allò viscut al costat del violoncel·lista hagi passat tot just ahir. Des de la mort de Casals, la seva vida ha estat consagrada a la preservació del seu llegat i figura, i fins i tot el seu segon matrimoni amb el pianista nord-americà Eugene Istomin, de qui enviduà el 2003, va estar abocat a aquest mateix fi. Marta Casals Istomin és, avui, la memòria viva de Pau Casals.



quan em pregunten si vaig tenir dubtes o si vaig tenir moltes dificultats perquè el meu matrimoni fos comprès, contesto que no a la primera pregunta i sí a la segona. Però jo crec que fins i tot els que pensaven que això no podia funcionar de cap de les maneres, en veure la mena de vida que portàvem van haver de reconèixer que tot anava bé.

### Quin és el record o la imatge més preuada que guarda d'ell?

És que són tantes... La vida amb el mestre significava que cada dia hi havia una cosa important. Encara que fos anar a la platja i veure la seva emoció amb la naturalesa, perquè per a ell la naturalesa era Déu. Ell no era un home gaire d'església, però era un creient molt profund. També cada vegada que tocava el violoncel; era quasi un poeta, quan tocava. Ell feia música d'una manera tan diferent, tan profunda, perquè la música per a ell era vida. Per això dic que van haver-hi molts moments, però el més important que guardo d'ell són la seva bondat i generositat i el seu sentit del deure. Ell no dubtava mai i feia, i aquesta rectitud i disciplina eren l'essència de la seva personalitat.

### Com era el seu dia rere dia?

Primer, caminar per la platja. Cada dia. I si no, per la muntanya. Era la seva comunió amb la naturalesa i amb Déu. D'allò ve aquella frase: *"Cadascú som la fulla d'un arbre i l'arbre és la humanitat."* Després tornava a casa i tocava dos preludis de Bach al piano... I això era la benedicció de la casa. I després, esmorzar, que tenia sempre molt bon apetit, i a continuació, tot el matí, estudiar el violoncel.

### Quin lloc ocupava en la seva vida la composició?

Al començament de la seva vida, molt important, perquè ja de petit tenia aquest do. Als set anys ja va començar a compondre amb el seu pare. I quan va tenir l'oportunitat de gaudir d'una beca per estudiar a Madrid, la gent del conservatori pensava que ell havia de ser compositor. Per això, quan va arribar el moment d'anar a Brusselles, els seus tutors van decidir que havia de continuar amb la composició. Però tant ell com la seva mare, que era una dona de gran intuïció i força, van decidir que havia de continuar amb el violoncel. La composició és un do, van dir, però ser un executant és una qüestió de disciplina i estudis. I després, com que la seva carrera va tenir una dimensió tan gran, la composició va quedar en



Fundació Pau Casals

segon pla. Però sempre que tenia un moment, escrivia. Ell deia que la música li passava contínuament pel cap i que només sentia no tenir temps suficient per posar-ho tot en paper.

**“Pau Casals sempre va portar Catalunya al cor. Ell sempre deia: «Jo poso la música al servei dels meus ideals.» I això és el que va fer tota la seva vida.”**

### I la direcció d'orquestra?

Això ho va fer tota la vida. Per a ell era el seu gran instrument. I l'Orquestra Pau Casals no va ser per a ell una orquestra qualsevol. Ell volia que Catalunya tingués la millor orquestra del món i amb ella va estrenar obres de molts compositors, perquè allò que diuen que a ell no li agradava la música moderna, no és cert.

### Quin és el llegat, avui, de Casals violoncellista?

La major part dels violoncellistes d'avui continuen tenint com a meta poder tocar com en Casals. Naturalment, n'hi ha hagut d'altres de famosos, però la referència continua sent ell. Casals és el fundador del violoncel com a instrument solista i això té encara la seva vigència. Des que el mestre va morir estic col·leccionant tot el que va gravar que no estigui comercialitzat. Actualment crec que ja ho tinc quasi tot, i aquest material s'està digitalitzant i estarà a disposició del públic al museu del Vendrell.

### Parli'ns d'aquesta institució. En quin moment es troba actualment?

La situació és la següent: nosaltres tenim un museu únic al món, que durant els darrers 40 anys, gràcies a la Fundació Casals que el mestre va crear abans de la seva mort, ha fet moltes coses. És un museu a l'altura dels museus internacionals, molt viu i molt visitat, on es fan nombroses activitats i que és també un centre de recerca. Però ara, després de 40 anys, la Fundació vol que tot això creixi i que el Vendrell sigui un centre educatiu de primer ordre, dedicat al violoncel i la música de cambra, on vinguin els grans violoncellistes de tot el món, i on es facin tota mena d'activitats relacionades amb la



música i també amb la música com a instrument de pau al món. Volem que quan la gent pensi en Casals i en el violoncel pensi en el Vendrell, en Barcelona, el mateix referent que és Salzburg per a Mozart i Bayreuth per a Wagner. I per poder tenir això necessitem recursos, però sabem que si comencem amb aquesta idea i ho fem amb molta serietat, tindrem la col·laboració de la gent.

### ¿Ha anat a trucar portes per fer realitat aquesta idea?

Bé, jo no truco portes en el sentit convencional, perquè això ha de ser una cosa voluntària, que es faci de cor, com va fer tota la seva vida el mestre. I per això espero que

molta gent de Catalunya, i de fora de Catalunya també, s'uneixi a nosaltres per preservar aquest sentit de servei i així poder tenir una aproximació a allò que el mestre volia: que els joves tinguin referències i oportunitats per ser millors músics i millors persones amb aquests valors de responsabilitat i de generositat. Tocar un instrument no és prou. O almenys no era prou per a ell.

### ¿Se sent amb forces encara per continuar endavant?

Bé, ja porto 40 anys i crec que he fet moltes coses. El problema és que la gent encara no ha pres possessió d'això i encara no treu prou partit del que la Fundació significa,

musicalment i humanament, basant-se en els fets, ideals i sacrificis del mestre Casals.

### Vostè també en deu haver fet, de sacrificis...

Nooo, els meus no compten. Jo he rebut moltes coses del mestre i de la vida, que ha estat molt generosa amb mi en el sentit de donar-me oportunitats per poder fer coses. I l'únic que jo faig és el que el mestre hauria volgut que fes. I no tan sols per complir un desig seu, sinó perquè això ja és meu. Jo sé que jo ja ho tinc. I això és el que voldria: que els nens que vénen aquí a Catalunya, al Vendrell, al museu, sentin que els ideals de Pau Casals s'han apoderat també d'ells. ♦

## 34è FESTIVAL PAU CASALS DEL VENDRELL

Enguany, la 34a edició del Festival Internacional de Música Pau Casals del Vendrell, del 12 de juliol al 23 d'agost, presenta un cartell amb catorze actuacions protagonitzades per solistes, grups i orquestres de gran nivell, tant nacionals com internacionals, i amb una clara aposta pels joves del país; en aquest sentit es poden destacar les actuacions del Trio Pedrell, guanyador del 24è Concurs Internacional Paper de Música de Capellades el 2013, i la del Quartet Gerhard, amb la col·laboració del jove violoncel·lista Pau Codina. També cal destacar-ne l'actuació de la pianista Kathia Buniatishvili.



Julius Berger

El Festival continua mantenint els mateixos objectius del seu inici: homenatjar el mestre Pau Casals a través de la música de qualitat i donar una atenció especial al violoncel. Així, seguint el fil conductor d'aquest instrument, el Festival l'inaugurarà el 12 de juliol el violoncel·lista israelià Amit Peled amb la *Suite núm. 1 per a violoncel* de Bach, i que amb el pianista Daniel del Pino interpretarà obres per a violoncel i piano de Kopytman, Tsintsadze i Rakhmàinov. I el clourà, el 23 d'agost, el violoncel·lista alemany Julius Berger amb obres de Bruch, Bach, Gubaidulina i la popular *El cant dels ocells*.

Entremig, al juliol, el Trio Pedrell interpretarà obres de Mozart, Xostakóvitx i Dvořák; el Cor Jove Nacional de Catalunya farà un recorregut de nord a sud d'Europa amb música coral dels segles XIX, XX i XXI, sota les batutes del noruec Ragnar Rasmussen i el català Josep Vila i Casañas; i la Cobla Maricel, dirigida per Xavier Pagès, amb la mezzosoprano Inés Moraleda i el músic i comunicador David Puertas com a narrador, oferirà el concert "El so del setge" –que inclou sardanes i música per a cobla de Ventura, J. Lamote de Grignon, Morera, Pagès, Garreta i tradicionals–, inscrit en la commemoració del Tricentenari.

A l'agost arribaran les actuacions del Quartet Gerhard i Pau Codina, amb el *Quartet en Re major* de Beethoven i el *Quintet per a*

*cordes en Do major* de Schubert; els dies 5 i 7 hi actuarà l'Orquestra Da Camera i amb Alexander Janiczek com a concertino: el primer dia oferiran obres de Bach i Txaikovski acompanyats per la pianista revelació Varvara, i el segon dia interpretaran obres de Mozart, Bach i Schönberg.

El Festival continuarà amb la proposta més "exòtica", el quartet finlandès d'harmòniques Sväng, i també amb la doble presència de l'Orquestra Simfònica Camerata XXI, dirigida per Tobias Grossmann –formació que ja fa una vintena d'anys que intervé en el Festival Pau Casals–, amb un programa dedicat a la Mediterrània el primer dia, amb autors representants de Catalunya, Espanya, Itàlia i Grècia (Benejam, Turina, Toldrà, Rota i Scalkottas), i amb obres de Sallinen, Txaikovski i Dvořák i la col·laboració com a solista del violoncel·lista rus Aleksandr Rudin el segon dia. Una presència estel·lar serà la de la pianista georgiana Kathia Buniatishvili, el 21 d'agost, que oferirà la *Sonata en Si menor* de Liszt, *Gaspard de la Nuit* de Ravel i *Tres moviments de Petruixka* d'Stravinsky.

El concert familiar presentarà *Faristolitis*, un diàleg entre títols i instruments de corda a càrrec del Brossa Quartet de Corda –nou grup resident de l'Auditori Pau Casals– i el titellaire Jordi Bertran, el dia 3 d'agost. L'orgue de l'església parroquial del Vendrell també participa en el Festival d'enguany amb la presència de l'organista neerlandès Jan Willem Jansen i la mezzosoprano Eulàlia Fantova. Aquest concert compta amb la col·laboració dels Amics de l'Orgue del Vendrell i l'Associació Musical Pau Casals.

D'altra banda, paral·lelament i a l'empara igualment del Festival, amb la col·laboració de la Fundació Pau Casals i de l'ESMUC, i en una clara aposta pels joves músics, es desenvoluparà el Festival Jove-Música als Jardins (als jardins de la Vil·la Museu Pau Casals), amb cinc concerts, d'entrada gratuïta. Informació detallada i venda d'entrades a [www.auditoripaucasals.cat](http://www.auditoripaucasals.cat).

# TRIO DE TENORS

FESTIVAL CASTELL DE PERALADA 2014

**Un any més el Festival Castell de Peralada es posiciona com el festival líric (operístic) i de dansa per excel·lència pel que fa a l'estiu musical català.**



Anja Freis/DG



Gregor Hohenberg/SC



Els tenors Piotr Beczala, Jonas Kaufmann i Marcelo Álvarez

Oriol Aguilà, el seu director artístic, ho va destacar en la presentació en públic de la 28a edició, que enguany acull vint espectacles i quatre exposicions, i que té com a imatge del cartell una obra de Joana Vasconcelos, *Coração Independente Vermelho* (2005), que vol representar l'amor, l'emoció i la relació amb la mort que representen alguns dels programes del Festival, com per exemple l'òpera estrella de la temporada, *Andrea Chénier* d'Umberto Giordano, estrena al Festival.

## Les veus

El Festival Castell de Peralada sempre ha destacat per la seva clara vinculació amb la lírica, amb convidats de luxe des de l'inici en la seva trajectòria, com Plácido Domingo, Montserrat Caballé, Josep Carreras, Jaume Aragall, Joan Pons, Leo Nucci, Juan Diego Flórez i un llarg etcètera de veus estel·lars.

En aquesta edició, la veu de tenor tornarà a lluir gràcies a la presència de tres de

les veus més destacades de l'actual panorama líric internacional. D'una banda, el polonès Piotr Beczala, que l'any passat encisà amb un recital íntim a l'església del Carme, acompanyat enguany d'un talent emergent com és la soprano Sonya Yoncheva, amb qui oferirà una gala lírica com a concert inaugural el proper 11 de juliol de 2014.

D'una altra banda, amb el retorn del tenor més desitjat del moment, l'alemany Jonas Kaufmann, que torna a Peralada després del seu debut fa dos anys, amb una altra gala operística (3 d'agost) que farà les delícies d'aquells que prefereixen el lluitament vocal del tenor en l'àmbit operístic més que no pas en el de la cançó romàntica alemanya.

I el tercer tenor destacat serà l'argentí Marcelo Álvarez, protagonista titular de l'òpera programada enguany, que és *Andrea Chénier* de Giordano (26 de juliol), un dels títols més estimats del verisme italià i que mai no s'havia representat a Peralada. Àl-

varez actuarà acompanyat d'un gran equip vocal, format en primer lloc per la soprano alemanya Eva-Maria Westbroek, que va debutar a Peralada en concert l'any passat i que enguany hi debuta en escena amb el personatge de Maddalena de Coigny. Els acompanya el Gerard d'Ambrogio Maestri –recent Scarpia en la *Tosca* del Liceu–, que debuta en el personatge. Un equip que completen veus com Mireia Pintó, Nuria Lorenzo, Valeriano Lanchas, Àlex Sanmartí, Francisco Vas i Marc Pujols, entre d'altres, i que actuaran acompanyats per l'Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu –molt lligats al Festival estiuenc des del començament–, sota la direcció de Marco Armiliato, batuta també estimada pel Festival. La producció, original del mateix Festival de Peralada, serà feta tota a l'Empordà, i ha estat encarregada a Ricardo Sánchez i Alfonso Romero en la direcció d'escena.

En l'àmbit operístic, també destaca l'estrena mundial de la nova òpera de Philippe Fénelon, *Flaubert & Voltaire* (12 d'agost),



Ash



Fragment de la coreografia *Dust*, de l'English National Ballet, que es podrà veure aquest estiu al Festival de Peralada

aposta del Festival per la nova creació, que enguany ha encarregat a aquest compositor francès –autor d'òperes com *Salammbô*, *Faust* o *JRR, citoyen de Genève*– una nova òpera que comptarà amb la interpretació de l'Ensemble Court-Circuit i la direcció d'escena de Marc Paquien, un gran especialista a la Comédie Française. Novament la producció escenogràfica es realitzarà a l'Empordà, a càrrec de Jordi Mitjà.

L'espectacular cartell vocal es completa amb un Concert Richard Strauss el 4 d'agost amb la veu de la soprano espanyola Àngeles Blancas i l'Orquestra de Cadaqués –que enguany assumeix tres concerts: Kaufmann, Beczala i Yoncheva, i Blancas– i direcció de Fausto Nardi, director musical de l'exitosa producció de *Das Liebesverbot* de Wagner durant la darrera edició del Festival.

També, el debut del contratenor català Xavier Sabata amb el seu programa *Furioso* (dedicat a les òperes barroques d'autors com Händel i Vivaldi, que versen sobre l'*Orlando furioso*) a l'església del Carme (25 de juliol) amb el grup Vespres d'Arnadí i Daniel Espasa a la direcció arrodoneix un cartell líric de luxe.

En la programació Parallels destaca el programa del baix català Stefano Palatchi i Alfonso de Vilallonga en una mirada a Broadway i a la *chanson*, i el recital de poesia i música de Josep Maria Flotats i Lluís Claret (violoncel) en el programa *Al voltant de Flaubert*.

Així mateix, Peralada acollirà el tradicional recital dels guanyadors del Concurs Francesc Viñas, que enguany són la soprano Seyoung Park i el tenor Junghoom Kim, en un programa d'entrada lliure a la plaça de la Vila de Peralada, acompanyats al piano per Josep Bufo. També amb entrada lliure i dins la Festa de la Música que cada any programa el Festival per a la vila de Peralada, destaca la *Història de Catalunya amb cançons*, una cantata per a conjunt instrumental, narradors, solistes i cor infantil que té música i direcció d'Antoni Ros Marbà i que comptarà amb l'actuació de figures com Lloïl Bertran, Dani Anglès i Inés Moraleda, i la participació del Cor Infantil Amics de la Unió de Granollers.

## Dansa

En l'àmbit de la dansa, una altra de les característiques del festival empordanès, enguany es podrà gaudir de la presència per primer cop de l'English National Ballet, que dirigeix l'espanyola Tamara Rojo i que presentarà en dues nits dos programes diferents. D'una banda, l'estrena a Espanya de la seva versió de la *Coppélia* de Delibes amb coreografia de Ronald Hynd (1 d'agost), amb Rojo com a estrella principal, i de l'altra, una gala (2 d'agost) amb els millors números de la companyia, d'obres com *Giselle*, *El llac dels cignes*, *El trencanous* o *El corsari* i obres més modernes, com *Second Breath* o *No Man's Land*. El 8 i 9 d'agost serà el torn de Sara Baras i el seu Ballet Flamenco

en l'única actuació a Catalunya de la companyia, amb l'obra *Medusa*, *La Guardiana* i Sara Baras, com a coreògrafa i primera ballarina. Tot recordant la primera actuació a Peralada de Rudolf Nureiev fa 30 anys (en els primers espectacles que va viure Peralada abans de l'existència del Festival), es podran visitar diverses exposicions a les instal·lacions del castell, però també al Palau Robert de Barcelona. En aquest espai barceloní es podrà visitar del 14 de maig al 28 de juliol la col·lecció de fotografies de Josep Aznar –especialista en aquest gènere–, que resumeix 30 anys de dansa al Festival i la seva estreta relació amb aquest gènere artístic que ha aplegat figures estel·lars des de l'inici mateix, com Nureiev o Alicia Alonso.

“Recordant Nureiev 1984” mostrarà al Centre Cultural Claustre de Sant Domènec de Peralada les fotografies que Jordi Mestre va fer en la primera visita del ballarí rus al poble empordanès.

Les altres dues exposicions seran un resum de la trajectòria de Peralada, en ocasió del 75è aniversari de l'Agència EFE i una exposició al voltant de la figura de Damià Mateu i Bisa (avi de Carme Mateu), empresari, promotor i col·leccionista, que permetrà conèixer la vinculació amb el mecenatge de la família que fa possible aquest festival.

## Estiu musical

Altres propostes de diverses característiques, amb música més moderna i presència del teatre, completen un cartell de luxe. Cal destacar la presència de l'orquestra cubana Buenavista Social Club i la cantant Omara Portuondo en la seva gira de comiat abans de la dissolució, en l'única actuació a Catalunya (4 d'agost), o la presència de l'actor francès Gérard Depardieu en l'única actuació a Espanya acompanyat d'Anouk Aimée, per interpretar *Love Letters* d'A. R. Gurney (19 de juliol). També hi actuaran Pink Martini, Andrea Motis & Joan Chamorro Big Band, Gloria Gaynor Live (que recuperarà el programa que l'estiu passat va haver de cancel·lar), Rosario i el grup català Els Amics de les Arts.

El Festival Castell de Peralada 2014 té un pressupost global de 3,6 milions d'euros –el mateix que l'any passat– i compta amb un 42% de mecenatge del Grup Peralada, un 6,5% d'aportació pública, un 32 % d'ingressos de taquilla i un 17% d'altres patrocinadors privats. El preu de les entrades oscil·la entre els 30 i els 190 euros. ♦

## La Schubertiada a Vilabertran porta els grans cicles de lied

Del 16 d'agost al 6 de setembre, durant tres setmanes, Vilabertran es convertirà un any més en una de les capitals de Schubert, però també d'altres compositors: Schumann, Beethoven o Mahler, que despuntaran igualment en el gènere liederístic i que tindran notable presència en els diversos concerts programats. A més, la Schubertiada a Vilabertran, nascuda sota l'òrbita de la confederació de Joventuts Musicals d'Espanya, es manté en la línia de fidelitzar els seus intèrprets des dels primers passos professionals fins al desenvolupament com a artistes. Així doncs, enguany seran nombrosos els intèrprets premiats per Joventuts Musicals presents al festival: Ofèlia Sala, Núria Rial, Katia Michel, el Quartet Casals, Ona Cardona, Javier Perianes i Josep-Ramon Olivé actuaran en aquest cicle al costat d'altres intèrprets internacionals com Matthias Goerne, que també va iniciar-se jove en la Schubertiada de l'Alt Empordà.

Amb el motiu central d'aquesta edició situat en l'aplec dels millors cicles temàtics i musicals de la tradició del gènere, que va viure el seu auge en el Romanticisme alemany, la Schubertiada a Vilabertran recupera d'entrada els tres cicles de Franz Schubert, en una nova versió de Matthias Goerne, hereu de la millor tradició interpretativa liederística, que ja els va interpretar complets vuit anys enrere. Així doncs, els dies 22, 23 i 25 d'agost, Matthias Goerne interpretarà,

acompanyat al piano per Alexander Schmalcz, els cicles *La bella molinera*, *Viatge d'hivern* i *El cant del cigne*, respectivament. A més, el baríton alemany arrodonirà el programa del 25 d'agost amb el breu cicle de Beethoven *A l'estimada llunyana*; un cicle no gaire interpretat però d'una delicadesa inusitada.

Robert Schumann serà l'altre compositor àmpliament representat en aquesta edició, amb la programació dels seus dos cicles més coneguts: *Vida i amor d'una dona* (Ofèlia Sala, 16 d'agost) i *Amor de poeta* (Maximilian Schmitt, 5 de setembre). També es podran sentir els *Liederkreis*, op. 39 i els *lieder* sobre textos d'Elisabeth Kulmann, mai no interpretats fins ara a Vilabertran (Núria Rial, 24 d'agost), a més d'una selecció de *lieder* sobre poemes de Heine (Maximilian Schmitt). Una altra raresa serà la programació dels *Lieder op. 13* de Clara Schumann (Ofèlia Sala, 16 d'agost), que obriran el festival, junt amb d'altres de Johannes Brahms, en el concert que la soprano



Maximilian Schmitt

Christian Kargi

valenciana oferirà acompanyada del gran especialista en el gènere, l'austriac Helmut Deutsch.

Els *Walzergesänge* d'Alexander von Zemlinsky, els *Frühe Lieder* d'Alban Berg i *La rosa als llavis* d'Eduard Toldrà completen el concert de la soprano Núria Rial el 24 d'agost, acompanyada al piano per Francisco Poyato; dos dels grans especialistes del gènere de representació catalana.

La mezzosoprano francesa Isabelle Druet oferirà un recital amb una primera part dedicada al lied francès, amb cançons de Duparc i els cicles de Chausson (tres cançons del *Shakespeare op. 28*) i Debussy (tres cançons de *Bilitis*). Acompanyada per Anne Le Bozek al piano, Druet interpretarà *Tres cançons de joventut* del compositor americà, però format a Berlín, George Crumb (1929), mentre que els cicles *Maeterlinck-Lieder* de Zemlinsky i una selecció dels *Knaben Wunderhorn* de Mahler arrodoniran el concert, que tindrà lloc el 28 d'agost.

Dos cantants molt joves completen la programació vocal de la Schubertiada. En primer lloc el tenor alemany Maximilian Schmitt (5 de setembre), que es presenta per primer cop a la Schubertiada de Vilabertran acompanyat al piano per Gerold Huber, amb un generós programa liderat pel cicle de Schumann *Amor de poeta*, i completat per uns *lieder* de Heine també musicats per Schumann, i una selecció de cançons de Beethoven i Strauss. L'altre cantant és el baríton català Josep-Ramon Olivé, que en el format "concert de debut" interpretarà el cicle de Johannes Brahms *La bella Magelone*, sobre poemes de Tieck, en un concert amb la participació de la soprano Laura Ruhí, el pianista Jordi Armengol i l'actor Ernest Serrahima com a narrador.

La pianista catalana Katia Michel realitzarà un *tour de force* interpretant el 29 d'agost les tres darreres *Sonates* de Franz Schubert (D. 958, D. 959 i D. 960), mentre que l'endemà el Quartet Casals oferirà un concert amb obres de Mozart, Haydn i Schubert, destacant-hi el *Quintet en La major*, KV 581, per a clarinet i corda, en què col·laborarà la clarinetista menorquina Ona Cardona. El violoncel·lista Adolfo Gutiérrez Arenas i el pianista Javier Perianes es presentaran com a duo el 5 de setembre per oferir diverses obres per a aquesta formació de cambra de Schumann, Brahms, Mendelssohn i Schubert, i, per últim, l'orquestra Camerata 432, sota la direcció de la violinista Vera Martínez Mehner, clourà la Schubertiada 2014 amb un concert variat que inclourà l'*Octet op. 20* de Mendelssohn per a doble quartet de corda.



Matthias Goerne



# Franz-Paul Decker, una petja inesborrable en la música catalana

per Jaume Comellas

No és fàcil resumir el que ha representat, també en el pla personal, la relació de més de trenta anys de Franz-Paul Decker amb Barcelona i d'una manera particular amb l'OBC. Una relació que en els dos nivells al·ludits, des del primer moment va resultar càlida i que ens consta que també va deixar en ell una empremta notable.

Així ens ho manifestava sovint i així ho va expressar a Mercedes Conde Pons en l'entrevista que va publicar a l'RMC del mes de març del 2007, tot definint d'aquesta manera com havia estat aquesta relació: *"Com una història molt feliç. Jo sóc molt feliç d'haver vingut aquí, d'haver acceptat de venir a treballar amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona."*

Aquesta història havia començat gairebé trenta anys abans, exactament els dies 17 i 20 de febrer de 1979, quan va protagonitzar amb l'OBC la memorable versió de concert de *Tristan und Isolde* de la mà d'aquella iniciativa única que va ser el Patronat Pro-Música liderat per un altre nom inoblidable, Lluís Portabella. En el repartiment ni més ni menys que John Vickers i Roberta Knie, i també Kurt Moll, Josephine Veasey, Thomas Stewart i els nostres Enric Serra i Dalmau González, aleshores a l'inici de llurs carreres. Molt exactament dos anys després, 28 de febrer i 3 de març de 1981, en el mateix cicle, Decker dirigia una altra memorable versió wagneriana –*Parsifal*– amb Vickers també com a protagonista principal acompanyat en aquesta ocasió per la Kundry de Dunja Vejzovic i Kurt Rydl i Theo Adams amb l'Orfeón Donostiarra, de l'aportació del qual anys més tard encara servava una grata memòria. A la inversa, en una entrevista publicada a l'RMC el mes de març del 1999, el seu director, Sainz Alfaro, ens va manifestar que la relació amb ell en una *Segona* de Mahler i un *Stabat Mater* de Dvořák havia causat una impressió a l'alçària de treballs endegats amb noms com Muti, Maazel, Mehta, Abbado, etcètera.

Començava d'aquesta manera aquella *"història molt feliç"*, que es concretà, en unes condicions molt diferents, sis anys després en assumir la titularitat de l'aleshores OCB, o sigui Orquestra Ciutat de Barcelona, o sigui de responsabilitat totalment municipal. Molt immediatament abans havia dirigit algun altre concert en l'interregne entre el segon adéu de l'OBC d'Antoni Ros Marbà i la seva incorporació com a titular. Aleshores vàrem tenir oportunitat d'entrevistar-lo. Es trobava enmig dels assaigs del concert de cada cap de setmana, i lluny de poder entreveure el caràcter premonitori que podien tenir les seves paraules, ens va dir: *"A l'orquestra, li fa falta una gestió moderna. La gent amb qui he tingut contacte pertanyen a la municipalitat i suposo que tenen altres feines; això no pot ser. Han faltat partitures; [...] I quan ho reclames a Alemanya resulta que primer ha de passar per Madrid: de delegació a delegació."*

I més endavant: *"Em diuen que aquesta obra (Simfonia "Faust" de Liszt), no s'ha interpretat mai aquí. Com és possible si és la cosa millor de Liszt? [...] El que cal fer és treballar amb duresa. Jo, la vostra orquestra trobo que té mancances en aspectes fonamentals*



Imatge de Franz-Paul Decker de l'entrevista publicada a l'RMC l'any 2007

*que moltes altres orquestres tenen superades. Per exemple, el ritme. [...] Tampoc en l'afinació, que caldria treballar més a fons."*

I, de forma significativa a ell li va correspondre corregir els problemes, artístics i de gestió, molt de fons, que tan lúcidament havia diagnosticat. I haver-ho aconseguit en gran manera, constitueix un atot fonamental de la seva obra amb la nostra orquestra. Tal com ell havia demanat, va complir treballant amb duresa i fent-ho fer al seu entorn. Amb ell l'OBC va trencar la dinàmica funcional interna, tot obrint-la a instrumentistes contractats i exigint la gestió moderna que s'havia avançat a preconitzar. Va ser una tasca molt difícil i molt desgastadora, perquè suposava la ruptura d'unes inèrcies enquistades; tasca que va carregar damunt les seves espatlles massa en solitari. De fet, va ser una autèntica refundació, un canvi diametral; una entrada de la formació en les dinàmiques modernes de funcionament.

A l'esmentada entrevista de Mercedes Conde, amb la perspectiva dels anys passats i alliberat del pes de la responsabilitat directa, ell mateix va reconèixer: *"Els inicis van ser molt durs, perquè jo tenia alguns enemics a l'orquestra. [...] Tots els començaments són difícils, però a la llarga crec que va sorgir un gran amor entre l'Orquestra i jo, i prova d'això és que aquí hi tinc molts amics."*

No sols els inicis van resultar difícils. Però per fortuna, paral·lelament la seva categoria com a director també imposava una nova època, en donar a l'orquestra una empremta i una personalitat acusada que l'ha marcat des d'aleshores. No ens estendrem en el molt que s'ha dit ja sobre les seves versions magistrals del repertori tardoromàntic constituïdes en imatge afermada. D'aquesta manera la tasca de Decker, explícita en el quinquenni 1986-1991 que en va ser titular i continuada en la seva presència com a principal director convidat, ha fet que la seva ombra hagi presidit en una gran manera els vint-i-cinc anys darrers de l'ara OBC.

Només vull afegir dos detalls en aparença no importants però crec que significatius. El primer, les nombroses demostracions d'afecte d'aficionats catalans que s'han manifestat a les xarxes telemàtiques. I finalment el record d'audicions per a escolars, quan feia dirigir una estoneta l'orquestra a uns quants marrecs. Allà es transformava en un avi pacient, tendríssim i enjogassat mentre afavoria moments de glòria comandant l'orquestra amb *Baixant de la Font del Gat*. Tot forma part de la mateixa *"història molt feliç"*.

## Orquestres i pianistes de primera en la 31a temporada d'Ibercamera



Varvara

Una programació carregada de grans artistes –molts d'ells pianistes de trajectòria internacional indiscutible–, grans orquestres i un programa que s'adequa a allò que vol el públic és el que presenta la 31a temporada d'Ibercamera a Barcelona. Amb tot, el cicle de Barcelona llueix orgullós la xifra rècord de 1.348 abonats en els diversos formats que ofereix: Cicle Auditori (amb l'Auditori de Barcelona com a coproductor), Cicle Orquestres (sis concerts a L'Auditori i un al Palau), Cicle Palau (cinc concerts al Palau) i Cicle Recitals (quatre concerts de piano al Palau).

En total, set concerts amb orquestra i quatre recitals de piano completen una programació que acull grans formacions orquestrals, com l'Orquestra Simfònica de la Ràdio Sueca, Philharmonia Orchestra, Orquestra Simfònica de Berlín, Orquestra Nacional de França, Orquestra Simfònica de la Ràdio de Viena i Orquestra Simfònica de la Ràdio de Colònia. A més, Ibercamera col·labora amb el Gran Teatre del Liceu per presentar en versió de concert el *Tristany i Isolda* de Richard Wagner, amb l'Orquestra del Teatre Mariinski i el seu director, Valeri Gergiev. Entre els solistes cal destacar el retorn del pianista italià Maurizio Pollini, que no ofereix cap recital a Barcelona des del 2008, i altres grans noms, com els de Mitsuko Uchida, Maria João Pires, Paul Lewis, Martha Argerich o Ivo Pogorelich. Uchida, Pires, Pollini i Pogorelich es presentaran en recital, mentre que Paul Lewis ho farà junt amb l'Orquestra de la Ràdio Sueca i el seu titular, Daniel Harding, amb el *Concert núm. 3* de Beethoven, en un programa que inclou la *Simfonia núm. 1*, "Tità" de Mahler, i que suposa el concert inaugural de la temporada, el 23 d'octubre de 2014. Martha Argerich serà la solista del concert al Palau de la Música amb l'Orquestra Da Camera, en un programa amb el curiós *Concert per a piano i trompeta* de Xostakóvitx i la *Simfonia núm. 4* de Beethoven. Un retorn sonat serà també el del personalíssim pianista Ivo Pogorelich, en un concert fora de l'abonament Ibercamera, però que promet –pel programa confegit–, amb obres de Liszt, Schumann, Stravinsky i Brahms.

En l'àmbit dels valors emergents, cal destacar la presentació a Barcelona en concert de Daniil Trifonov –primer haurà debutat a la ciutat en recital al Palau el novembre que ve, al cicle Palau 100 Piano–, els directors Clemens Schuldt i Cornelius Meister, i la pianista Varvara. Trifonov es presentarà amb el *Concert per a piano i orquestra núm. 2* de Chopin, al costat de la Philharmonia Orchestra de Londres, dirigida per l'altre jove valor, Clemens Schuldt. Cornelius Meister –titular de l'Orquestra Simfònica de la Ràdio Sueca– i la pianista



Daniil Trifonov

rusa Varvara es presenten conjuntament amb un programa que inclou el *Concert per a piano* de Schumann i el poema simfònic d'Strauss *Vida d'heroi*.

Cal destacar el retorn del violinista Sergey Khachatryan amb el *Concert per a violí* de Brahms, acompanyat per la Simfònica de Berlín i direcció de Dmitri Kitajenko, i el de l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Colònia, sota la direcció de Jukka-Pekka Saraste, en un atractiu programa amb el *Concert de violoncel* de Dvořák –que interpretarà la veterana Natalia Gutman– i la *Simfonia núm. 6*, "Patètica" de Txaikovski, en el concert de clausura de la temporada, el 8 de juny de 2015.

Ibercamera manté els preus dels abonaments, entre 883 euros i 71 euros, en funció de la modalitat d'abonament i la quantitat de concerts escollits. Els preus de les entrades comprenen des dels 132 als 18 euros, amb descomptes especials per als menors de 29 anys. A més, la temporada Ibercamera posa al servei dels joves un nombre determinat d'entrades per concert per contribuir a la difusió i l'afició musical, en col·laboració amb escoles i instituts.



Maurizio Pollini



## Sirga Festival, diàleg entre patrimoni i creació

Entre els dies 7 i 20 de juliol la població de Flix, a la Ribera d'Ebre, acollirà el primer Sirga-Músiques de Recerca i Patrimoni (Festival Internacional de Música Contemporània i Patrimoni Local), un festival amb vocació internacional dedicat a la música contemporània instrumental, el *free jazz*, l'electroacústica i l'experimentació sonora. El festival és impulsat per un col·lectiu de músics i persones de la comarca, encapçalades pel compositor i artista sonor flixanco Joan Bagés, que l'estiu passat ja va sorprendre amb La Nit Electro-Sonora al Castell de Flix, una fusió impactant entre patrimoni històric i cultural, paisatge i creació artística i musical que va fer sonar en dos indrets emblemàtics de Flix (el Castell i Ca Don Ventura) les creacions de més de 60 músics d'arreu del món. El Sirga Festival manté aquest diàleg entre el patrimoni historicocultural, el paisatge i la creació artística i vol ser un festival internacional de música centrat en l'experimentació sonora i la nova creació musical, i neix amb la pretensió de ser un certamen de referència a Catalunya i al sud d'Europa.

Els seus objectius són: dotar les Terres de l'Ebre d'un festival internacional que dinamitzi, a diversos nivells, el territori; donar a conèixer, dins i fora dels Països Catalans, els creadors i intèrprets, i, també, potenciar la creació sonora i musical d'arreu del món com



El compositor Pierluigi Billone

un valor i un motor de progrés. Seran dues setmanes intenses que portaran a Flix músics d'arreu del món, entre els quals destaquen Pina Napolitano (piano), Mats Gustafsson (*free jazz*), Ensemble Interface, Marco Fusi, Joan Martí Frasquer i Ums'n Jip. També hi haurà projeccions d'OVNI i *mapping* al castell de Flix, de videoart al Refugi Antiaeri i una actuació del Festival Bouesia de polipoesia pels racons del poble.

El festival també ha programat una *masterclass* internacional de composició i un seminari amb el compositor italià Pierluigi Billone i el col·lectiu internacional de músics Ensemble Interface, fundat a Frankfurt el 2009. Entre tots els inscrits se seleccionaran deu alumnes, cadascun dels quals rebrà una classe individual de 90 minuts amb Pierluigi Billone i podrà presentar i explicar una obra seva. Es farà una selecció de les quatre millors obres per ser interpretades i enregistrades en àudio i vídeo en dos concerts que oferirà l'Ensemble Interface: un el 17 de juliol, al Conservatori de Tortosa i un altre el 18 de juliol, en la programació del Sirga Festival, a Flix.

## Festival de Música Antiga dels Pirineus

Del 19 de juny al 20 d'agost 2014

FèMAP



Més informació, venda d'entrades i paquets turístics  
[www.femap.cat/](http://www.femap.cat/) / [www.packsturisticsfemap.cat](http://www.packsturisticsfemap.cat)

Entrades a la  
venda a  
[www.femap.cat](http://www.femap.cat)

### Escolania de Montserrat

19/06 · La Seu d'Urgell · 21h  
20/06 · Esterri d'Àneu · 20.30h  
21/06 · La Pobla de Segur · 18h

### La Grande Chapelle

27/06 · Avinyó · 21.30h

### Ensemble Una Cosa Rara

28/06 · Tremp · 19h  
29/06 · Berga · 11.30h  
29/06 · Besalú · 18h

### La Real Cámara i Raquel Andueza

11/07 · Berga · 20.30h  
12/07 · La Seu d'Urgell · 22h  
13/07 · Ordino · 22h

### Marta Infante i Manuel Vilas

17/07 · La Seu d'Urgell · 22h  
18/07 · Sorre (Sort) · 22h  
19/07 · Bossòst · 22h

### Barrock'n'roll

19/07 · Estany Gento (La Torre de Capdella) · 12h  
19/07 · Estany Gento (La Torre de Capdella) · 17h  
20/07 · El Pont de Suert · 19h

### Forma Antiqua

23/07 · Berga · 21h  
24/07 · Puigcerdà · 21.30h

### Solistes del Latvian Radio Choir

24/07 · Castellciutat (La Seu d'Urgell) · 22h  
25/07 · Bagà · 22h

### Magister Petrus

25/07 · Andorra la Vella · 22h  
26/07 · Espòt · 20.30h

### Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra i Cor de Cambra Enric Granados de Lleida

02/08 · Tremp · 20h  
03/08 · Guardiola de Berguedà · 19h

### Ensemble Fortuna d'un gran tempo

06/08 · Ripoll · 22h  
07/08 · La Seu d'Urgell · 22h  
08/08 · Ordino · 22h

### Música Antiga de Girona

09/08 · Bernuï (Sort) · 22h  
10/08 · Beuda · 20h

### Frigolé, Medina i Ruiz

14/08 · Alp · 21.30h  
15/08 · Estamariu · 21h  
16/08 · Alt Àneu · 20.30h

### Acadèmia del Curs de Música Medieval del FèMAP

16/08 · Berga · 21h  
17/08 · Astell (La Torre de Capdella) · 20h

### Jordi Savall

18/08 · Puigcerdà · 21.30h  
19/08 · La Seu d'Urgell · 21h  
20/08 · Sort · 22h



Troban's a  

# Homenatge a Joan Pons. El baríton que cantà tres òperes en un dia

per Marc Busquets Figuerola

Amics del Liceu homenatjà el baríton Joan Pons en una conversa amb el periodista Javier Pérez Senz pocs dies abans de l'homenatge que el Gran Teatre del Liceu celebrà a la Sala Principal. Poques persones en el camp de la lírica poden rebre de Plácido Domingo el comentari de "Jo, això, no ho he fet mai" i un d'aquests artistes és Joan Pons. El comentari del tenor vingué arran de les tres òperes que Pons cantà en un sol dia al Metropolitan de Nova York: una *matinee* d'*Aida* i una funció de nit d'*Il tabarro* i *Gianni Schicchi*. Fenomen que es repetí més discretament anys més tard quan cantà *Sly* al matí i *Falstaff* a la nit al mateix teatre novaïorquès. I és que, com recordà el periodista Javier Pérez Senz, Pons probablement és el cantant espanyol que més cops ha obert la temporada del Met, ja que es produïa el cas que en "les inauguracions de temporada a Nova York el tenor era Domingo o Carreras, però el baríton sempre era Pons".

La carrera de Pons començà quan el 12 de juliol de 1970 es traslladà de la seva Menorca natal a Barcelona per incorporar-se al Cor del Gran Teatre, "un escenari que imposa molt": perquè ja en el seu debut com a membre del cor en *Aida* que inaugurà la temporada 1970-71 li tremolaven les cames "com si estigués sol a l'escenari". Una situació que passà poc després, el 7 de gener de 1971, quan va debutar com a solista en el paper de Bernabotto en *La Gioconda* de Ponchielli. "Vaig cantar el primer acte al cor i em vaig posar l'hàbit de frare al segon" per cantar una única frase que marcà el seu debut com a solista, però com apunta Pons: "No s'ha de dir rol gran o petit, sinó ben fet o mal fet."

En aquella època, però, Pons cantava en la tessitura de baix i no va ser fins que Montserrat Caballé li ho recomanà, que va canviar a la de baríton: "Una decisió que no vaig pensar, va ser un bon consell." Després de cantar *Aida* al Liceu, la soprano catalana va convidar-lo a casa seva perquè "el volia sentir". Pons hi anà amb la partitura d'"Ella giammai m'amò" de *Don Carlo*, però ella li va fer cantar el "Di Provenza" de *La Traviata*, i tots dos ho van tenir molt clar.

A partir d'aquí començà la seva carrera com a baríton i nou anys més tard debutà a La Scala tot inaugurant la temporada amb *Falstaff*, que obtingué un èxit de crítica excepcional, essent portada a tots els diaris italians i amb el crític d'òpera d'«Il Corriere della Sera» anunciant: "Habemus Falstaff!" L'any 1981 també debutà a l'Òpera de Viena, també inaugurant la temporada, amb *Tosca* al costat de Montserrat Caballé i Josep Carreras, amb la prèvia de "dos dies d'assaig i cap d'escena". Després, el 1983 arribà el debut al Met amb *Il trovatore*, tot convertint-se en un dels artistes més estimats a Nova York fins als nostres dies.

I és que si "Aida és una òpera que m'ha perseguit i amb la qual em vaig acomiadar del Liceu", els seus rècords de representacions



El Liceu homenatjà Joan Pons el passat 29 de maig

Antoni Bojili

el marquen les 100 funcions com a Falstaff, les 100 com a Giorgio Germont i les 400 com a Scarpia. Un personatge del qual el baríton menorquí, junt amb d'altres, com Tito Gobbi o Giuseppe Taddei, ha marcat la interpretació posterior del personatge. "Sempre he intentat donar molta importància al text i als accents, com feien Josep Carreras o Giuseppe Di Stefano", apunta. Entre altres efemèrides, ell ha estat l'encarregat de les commemoracions oficials de tres centenaris d'òperes italianes a Itàlia: *Falstaff* (1993), *Tosca* (1999) i *Madama Butterfly* (2003).

Pons, que té paraules amables amb tots els companys amb qui ha cantat, destaca el plaer que era cantar amb Teresa Stratas: "Cantar amb ella era meravellós, reaccionava al moment i de vegades hi ha cantants que sembla que no t'escolten" i afegeix que "m'animava molt i m'ajudava molt". I com a baixos i barítons de referència, Pons destaca Manuel Ausensi, Boris Christoff i Ettore Bastianini.

Sobre el misteri de per què va haver-hi una tan gran abundor de cantants espanyols en la generació anterior i la sequera en l'actual, el baríton tampoc no en té la resposta. Però sí que opina que actualment hi ha cantants que volen anar massa ràpid i es cremen. Això i que abans el món de l'òpera "era més familiar" a causa del menor nombre de representacions de cada títol i que, per tant, sempre parlàvem d'òpera entre els companys, tot "demanant consell i comentant si una frase la deien d'una manera o de l'altra".

Malgrat ser un dels barítons més importants del segle XX, Pons no s'identifica amb el divisme que envoltà alguns dels cantants de la seva generació i quan li pregunten sobre la fama i com gestionar-la, respon simplement i naturalment: "Sóc com sóc." Sempre que pot s'escapa a la seva Menorca natal: "Em posava agenda per Nadal i Cap d'Any, perquè m'emportava la família allà on fos, però el dia de Sant Joan era sagrat ser a Menorca." Una tranquil·litat i vida familiar que, com diu, aprecia cada cop més i de la qual podrà gaudir després d'aquest merescut homenatge al Gran Teatre del Liceu a un dels artistes més grans de la lírica, aquí i al món. Ell simplement resum "els dies molt feliços" que han estat la seva carrera com "de vegades encara no m'ho crec". Tota una lliçó.

**Corrigenda.** A Són Notícia de l'RMC 339, a la pàgina 22, es diu que l'edició del Festival de Música Antiga dels Pirineus (FeMAP) 2014 és la tercera quan en realitat es tracta de la quarta edició.



## Més varietat musical i nous cicles en la programació de l'Auditori de Barcelona

L'Auditori de Barcelona es vol reivindicar com a centre musical obert a la ciutat –com a institució pública que és i amb la intenció d'abastar el màxim ventall de públic possible– oferint una programació àmplia i variada que respongui a la demanda actual del públic, però també amb una clara vocació de servei a la ciutadania. Així, L'Auditori aplega en la seva programació diverses línies d'actuació en una nova classificació que recupera la música moderna –L'Auditori ha estat els darrers tres anys sense programació pròpia en aquest àmbit– i presenta nous cicles, sèries o classificacions amb alguns matisos diferencials. L'Auditori ha decidit dispersar totes les músiques al llarg de l'any, buscant sinergies entre gèneres i estils, per mirar de seduir el públic concret d'un tipus de música cap a altres fórmules que li puguin resultar atractives. Així, un dels cicles nous és Afters, dels dissabtes al vespre –un cop finalitzat el concert de l'OBC–, en què les propostes alternatives de jazz, pop i *soul* volen tenir vinculació temàtica amb el programa de l'OBC previ, i així temptar el públic a gaudir de diversos estils artístics.

També és nou el Sàmler Sèries, una nova manera de presentar la música dels nostres dies, les noves músiques (en totes les seves manifestacions actuals, des de la música escrita a la improvisació o l'electrònica), en col·laboració amb altres centres artístics, com són el MACBA, el CCCB, la Fundació Tàpies i la Fundació Miró, buscant la interdisciplinarietat artística pròpia del nostre temps i amb propostes rellevants, com la col·laboració amb el Festival de Huddersfield, la presentació de l'Ictus Ensemble (gràcies al circuit ECHO Rising Stars), la visita de The Living Room Trio o el concert del BCN216 en un concert dedicat a Benet Casablanques, que afronta el segon any com a compositor resident a L'Auditori. A aquests nous cicles, s'hi afegeix el Denominació d'Origen, que continua –com ja ha fet aquest any– maridant música i vins catalans.

Una altra gran aposta de L'Auditori és el cicle Escenes, que convida artistes del món del circ i la dansa, com Animal Religion o els Clown Leandre, a espectacles en què la música i l'escena prenen una altra dimensió ben diferent de la fins ara habitual als espais de L'Auditori.

Els concerts familiars i educatius, així com la programació d'Apròpia Cultura, ocupen un espai destacat en la programació d'una institució pública com L'Auditori. En aquest àmbit destaquen noves propostes musicals destinades als més joves, com Setze Cordes amb el Qvixote Quartet, Vaivé amb Pep Moliner i Iban Beltran i Tocats per l'OBC, amb direcció escènica de Jordi Cortès. A més, amb el títol T'Encantarà, s'estrena una nova proposta que enguany compta amb Blaumut i Obeses, dos grups de pop català convidats a la temporada de L'Auditori, el grup de percussió corporal SSM Bighand i el compositor Albert Guinovart i la Coral Cantiga per fer participar el públic de l'esdeveniment musical. Segueixen altres propostes d'èxit, com Et Toca a Tu, amb l'OBC i Cantània, que en la 26a edició estrenarà una obra de Xavier Pagès i Carlota Subirós.



Fazil Say

L'Auditori tindrà tres artistes de música clàssica convidats en la seva temporada, que oferiran concerts amb l'OBC i en solitari o en format de cambra. Seran la pianista Yuja Wang, el pianista Fazil Say i el flautista Emmanuel Pahud. Junt amb ell, donaran forma a la temporada de cambra artistes tan rellevants com l'Artemis Quartet, Alina Ibragimova (jove violinista que ja ha debutat amb Herreweghe i Gardiner i que oferirà les *Sonates i Partites* de Bach) o el Quartet Casals, que farà tres concerts, entre els quals un programa amb el Gringolts Quartet en què interpretaran el *Sextet en Re menor*, "*Souvenir de Florence*" de Txaikovski. Altres músics convidats a la temporada de cambra seran el pianista José Enrique Bagaria, el Quartet Ardeo (ECHO Rising Stars) i els quartets Gerhard i Alart, que interpretaran l'*Octet per a cordes* de Mendelssohn.

La programació de música antiga inclou actuacions estel·lars, com la del contratenor Philippe Jaroussky, el Collegium Vocale Gent i Philippe Herreweghe (que interpretaran la *Passió segons sant Joan* de Bach), l'Arpeggiata de Cristina Pluhar, Il Giardino Armonico i Giovanni Antonini amb la violinista Patricia Kopatchinskaja interpretant els *Concerts per a violí* de Vivaldi, i The King's Consort amb Robert King, que interpretaran l'òpera *Dido & Aeneas* de Purcell. Jordi Savall oferirà tres concerts en el seu cicle a L'Auditori i s'iniciarà el cicle d'interpretació de la integral de les *Cantates* de Bach en col·laboració amb el Palau de la Música Catalana. Una altra proposta d'èxit que continua creixent és la programació pròpia de la Banda Municipal de Barcelona, que enguany engloba 14 concerts i oferirà, entre d'altres, un concert en ocasió del primer centenari de l'inici de la Primera Guerra Mundial, un programa amb el títol de "Mites a Catalunya" i un original concert amb Blaumut.

En xifres, la programació de L'Auditori consta de 192 concerts, amb un pressupost global d'1,3 milions d'euros. Les expectatives d'ocupació per a la propera temporada (sense comptar l'OBC) és aconseguir un 68% d'ocupació, un 6% més respecte de la 2013-14 que acaba al juliol. L'Auditori ha creat noves fórmules per generar sinergies i conscienciar la ciutadania del paper de la institució en el context cultural de Barcelona, com són la possibilitat d'esdevenir voluntari, amic de L'Auditori i l'orquestra, benefactor i patrocinador, amb diversos graus de compromís en funció de cada opció.

# MITES SOBRE LA VIDA I LA MORT

## Romeo Castellucci sacseja amb la radicalitat del seu *Orfeo ed Euridice* i La Fura dels Baus ofereix una nova mirada sobre Faust.

per Xavier Cester

Els mites ens interroguen constantment sobre la nostra natura més profunda, sobre les llums i les ombres que nien dins nostre. L'òpera no ha estat aliena a donar noves formes a aquestes històries que es projecten segles enllà de la seva creació, tot i que algunes representacions poden sacsejar l'esperit de manera inesperada i colpidora. Aquest és el cas de la nova producció d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck que Romeo Castellucci ha dirigit per a les Wiener Festwochen. És un treball d'una nuesa equivalent en molts aspectes a la de la mateixa òpera, i, alhora, un muntatge d'una radicalitat pertorbadora.

No hi ha decorat, només Orfeo davant una gran pantalla. A l'acte primer coneixem, mitjançant textos projectats, la història de Karin Giselsbrecht, una jove ballarina de 25 anys: la seva família, la seva infantesa i joventut, els seus gustos, la seva formació van passant davant els nostres ulls fins al moment fatídic, fa tres anys, en què Karin va patir un atac de cor i va caure en coma. La

representació és retransmesa en directe a la seva habitació en un hospital de Viena, on la noia, amb el cos del tot paralitzat, l'escolta a través d'uns auriculars. Només la mirada respon als estímuls externs.

A l'acte segon, mentre Orfeo s'endinsa en l'Hades, una càmera segueix el camí en cotxe fins a l'hospital, amb una coordinació mil·limètrica amb el llibret de Ranieri de' Calzabigi. Són imatges quasi sempre desenfocades, però prou explícites, amb les quals l'espectador entra al centre mèdic fins a l'habitació on veiem el cos immòbil de Katrin. A l'acte tercer, la càmera mostra els monitors que controlen les seves constants (som en directe!), les fotos d'amics i familiars que l'envolten, les sabatilles de ballarina penjades sobre el llit i, per fi, els seus ulls.

¿Es tracta d'un exercici impudic de voyeurisme? ¿O més aviat Castellucci es limita a mostrar-nos amb tota la seva cruesa, però sense sensibleria ni tremendisme, una realitat incòmoda que sovint no volem veure? La mort o, en aquest cas, la mort en vida. Quin

millor vehicle, per tant, que aquesta òpera sobre el cantor traci que no accepta la mort del seu ésser estimat i fa tot el possible per tornar-la a la vida. La proposta de Castellucci rebutja de ple tota temptació morbosa, la qual cosa no impedeix que l'efecte sigui emocionalment devastador fins al punt que no ha estat rar veure desercions durant les funcions.

Quan Orfeo es gira, la imatge es torna del tot blanca per després passar a la foscor absoluta de l'escenari: ningú més gosaria posar en escena una de les àries més famoses de la història, "Che farò senza Euridice?", sense que es pugui veure el cantant. El *lieto fine* de Gluck no té cap cabuda en una proposta d'aquest tipus. Aquí és un miratge fugisser, un frondós paisatge arcàdic que veiem rere la pantalla on una seductora Euridice surt nua de l'aigua (el simbolisme de la imatge és evident). Quan la il·lusió s'esvaeix, la música s'acaba, unes mans treuen els auriculars a la Katrin i li acaricien amorosament els cabells, mentre l'espectador s'encara amb la mirada perduda d'Orfeo. Els llums s'apa-





Una escena del *Faust* de La Fura dels Baus, amb Michael Fabiano, Irina Lungu i Mikhaïl Petrenko. A la pàgina anterior, una escena de *l'Orfeo ed Euridice* de Romeo Castellucci, amb Christiane Karg i Bejun Mehta

guen ja del tot i, en la funció que comentem, hi va haver un silenci inacabable d'un públic que no sabia com reaccionar. Incomoditat? ¿Respecte per la noia a l'altra banda de la càmera? Com es pot aplaudir la malaltia i la mort? Una experiència extrema que encara provoca calfreds en aquest cronista. Va ser tot un encert que l'òpera es representés no en un teatre convencional, sinó a la Halle E del MuseumsQuartier. Aquesta és la primera entrega d'un díptic coproduït amb La Monnaie de Brussel·les on Romeo Castellucci dirigeix la versió que Berlioz va fer de l'òpera de Gluck.

L'impacte dramàtic de la representació va estar ben acompanyat per una versió musical de primer nivell. La veu de Bejun Mehta pot haver perdut en *fiato* i flexibilitat en l'agut, però l'artista és més carismàtic que mai: saviesa en les ornamentacions, intensitat en l'expressió (els "Euridice!" inicials eren escruixidors), un "Che farò" d'eloqüència desarmant. Mehta va reclamar tant la nostra atenció com la pantalla que tenia al darrere amb una mirada i uns gestos de gran concentració. El seu impressionant *tour de force* va estar ben complementat per la dolça i acaronadora Euridice de Christiane Karg. Menys plaent a l'oïda va ser el nen soprano Laurenz Sartena com a Amor.

Defugint el marbre gèlid neoclàssic amb què alguns encara identifiquen Gluck, Jérémie Rhorer va signar una versió amb sang i fetge, apassionada, sense oblidar, tanmateix, la delicadesa instrumental, ben traduïda per l'esplèndida orquestra B'Rock de

Gant, amb el violinista vilanoví Jorge Jiménez en les seves files. L'altra connexió catalana va ser Jordi Casals com a director del magnífic Cor Arnold Schönberg, en aquesta ocasió relegat al fossat.

## La Fura torna a Faust

Un altre mite ben difós en la cultura occidental és el de Faust, vell conegut de La Fura dels Baus. Ara era el torn de l'òpera més popular sobre el tema, la de Gounod. Àlex Ollé va ser el director d'aquesta coproducció entre l'Òpera Nacional dels Països Baixos i el Teatro Real estrenada a Amsterdam, un espectacle d'eficàcia i brillantor notables (magnífics els decorats d'Alfons Flores i el vestuari de Lluç Castells).

Faust i Méphistophélès són dues cares de la mateixa moneda, el primer un científic (una mena d'Steve Jobs) insatisfet pel seu treball en un laboratori ultratecnològic, un Homunculus Project que combina cibernetica i biologia, mentre que el segon reuneix totes les pulsions que defugen el control de la raó. D'aquí el seu caràcter proteic, mutable, començant com un rocker tronat, continuant com una estrella *glam* per apropar-se cada cop més al mateix Faust fins a un gir final sorprenent. Méphistophélès submergeix el bon doctor en un món bigarrat i grotesc, amb cita ineludible al Districte Roig d'Amsterdam, poblat per soldats futuristes, *hooligans*, Barbies recautxutades i matrones rosses oxigenades amb pits dignes de les heroïnes de Russ Meyer. En aquest am-

bient, Faust troba Marguerite, una col·legial sorgida d'un manga (mans i cabells tintats de blau) a la qual deixa embarassada. Faust intentarà salvar-la de la presó, convertida en el laboratori del doctor, però serà ell qui quedi presoner del seu experiment mentre Méphistophélès, ja totalment mimetitzat, ocupa la seva butaca.

Sembla mentida, però Marc Minkowski dirigia per primer cop l'òpera de Gounod. La sintonia amb el repertori del seu país és total i en aquest *Faust* va aportar la combinació ideal de refinament i empena, tot aconseguint un molt bon rendiment de la Filharmònica de Rotterdam i, no obstant petits desajustos, del potent cor de la casa. A les seves ordres va tenir un repartiment notable, amb Michael Fabiano (Faust), un tenor de veu un punt aspra que empra amb criteri musical i fraseig matisat; Mikhaïl Petrenko afegint-se a la tradició eslava de Méphistophélès, amb una encarnació sardònica, i l'esplèndida Marguerite d'Irina Lungu, lírica, generosa, d'una franca emotivitat només equiparable, en aquest repartiment de francès variable, amb el Siebel de Marianne Crebassa. Ara només queda que la Fura es fixi en el *Mefistofele* de Boito. ♦

**Faust i Méphistophélès  
són dues cares de la mateixa  
moneda, el primer un  
científic (una mena d'Steve  
Jobs) insatisfet pel seu  
treball en un laboratori  
ultratecnològic, un  
Homunculus Project que  
combina cibernetica i  
biologia, mentre que el  
segon reuneix totes les  
pulsions que defugen el  
control de la raó.  
D'aquí el seu caràcter  
proteic, mutable.**

# WOLFRAM RIEGER

“EL LIED ÉS LA MÚSICA DE CAMBRA MÉS ESPONTÀNIA”

**No és habitual tenir l'oportunitat de poder entrevistar un pianista especialista en lied; un ofici molt concret i poc tingut en compte, malgrat la dificultat intrínseca del seu rol i com n'és, de necessari, per a la bona consecució de la seva tasca i la dels cantants intèrprets de lied. Rieger és un dels referents actuals –al costat de Helmut Deutsch– en aquest gènere, en què porta més de vint anys de dedicació i acompanyant les millors veus, entre les quals destaquen Brigitte Fassbaender, Matthias Goerne, Dietrich Fischer-Dieskau, Barbara Bonney, Christoph Prégardien i Thomas Quasthoff, en un llarg etcètera.**

per Mercedes Conde Pons

**Quan vostè va començar a tocar, encara va tenir l'oportunitat de trobar-se amb l'antiga tradició liederística: Hans Hotter, Elisabeth Schwarzkopf, Victoria de los Ángeles, Dietrich Fischer-Dieskau..., tots molt significatius en la història del lied. Creu que ha canviat la interpretació liederística en tots aquests anys?**

Crec que a vegades tenim una reacció contra les figures com Dietrich Fischer-Dieskau massa forta. Fins avui no he conegut cap baríton que no prefereixi situar-se una mica a distància de l'estil de Fischer-Dieskau; tan forta va ser la seva influència. Tots senten aquesta pressió i això fa que a vegades interpretin els *lieder* d'una manera més objectiva que com ho feia ell. En línies generals, tinc la impressió que aquest temps de ser una mica més objectiu que gent com Fischer-Dieskau, Victoria de los Ángeles o Elisabeth Schwarzkopf ja ha passat i ara ja es torna a sentir un estil més personal, més emocional... com ho eren aquestes figures, sense ser comparats amb aquestes amb judicis com els de copiar-los. És un retorn a la llibertat d'estil, de fet. Del corrent contrari a l'anterior a una assumpció més natural i lliure de l'exploració emocional del lied.

**¿Estaríem parlant, doncs, de cantants com Matthias Goerne o Juliane Banse?**

Aquesta, de fet, és la generació que tenia el problema de ser comparada amb l'anterior, perquè ja cantaven quan encara ho feien Schwarzkopf i Fischer-Dieskau i havien de fugir de la comparació. És la generació actual la que ja no té a les seves espatlles aquesta pressió i prejudicis, i poden ser més lliures. Penso que figures com Goerne o Banse, no són tan incontestables com les de la generació anterior, en el sentit que no posen aquesta pressió sobre els cantants joves com ho feia l'anterior generació, d'altra banda, molt més àmplia en nombre de monòlits musicals de gran força personal. Fischer-Dieskau també va tenir la sort de fer la seva carrera en el moment en què el mercat discogràfic vivia el seu gran apogeu, i això ha permès que la seva influència fos molt més extensa. I podem considerar-nos molt afortunats de poder tenir tots aquests enregistraments. Són un regal.

**Hi ha un gran nombre de gent que diferencia entre les veus operístiques i les veus liederístiques. ¿Es canta de manera diferent l'òpera i el lied o bé això és un fals mite?**

Crec que no s'ha de cantar diferent un gènere de l'altre. Sempre s'ha de cantar amb una veu ben educada i ben guiada. Però clarament, hi ha altres condicionants importants que cal tenir en compte a l'hora de cantar lied o òpera. Les òperes són peces molt més llargues, hi ha moltes més pauses. Hi ha pocs

rols en què el cantant estigui sempre en escena. En canvi, en el lied passa el contrari. Tot és molt més concentrat. Són uns 90 minuts amb un únic cantant que ha de mantenir la concentració constant. Però el fet de cantar és el mateix.

**I a més, cada lied és ben bé com una micro-òpera, que explica una història diferent, i això influeix molt en la concentració...**

Exactament, i si el programa està ben ideat, aquestes microòperes poden establir relacions entre si per formar una història més gran, com un conte.

**Sovint la gent relega a un segon terme el paper del pianista acompanyant, que en l'àmbit del lied no és realment “acompanyant”, sinó que estableix un diàleg amb el cantant. De fet, en català no hi ha ni tan sols un terme que defineixi aquesta idea. En alemany se li diu *Begleiter Pianist*, però, com en català, s'ha de diferenciar fins i tot entre el pianista repertorista (en termes operístics) i el pianista acompanyant de lied...**

Aquest és un fet molt interessant. Un idioma sempre parla d'ell mateix i de la seva cultura, i si en un idioma hi ha moltes paraules per definir la pluja, com succeeix amb l'anglès, és perquè és necessari o la cultura convida a parlar més sovint de la pluja. Jo sempre penso que a Espanya han d'existir moltes





## Perfil

Parla un castellà fluid amb marcat accent alemany. Tot i això s'excusa, malgrat que el pronuncia amb dedicació i propietat, fent servir les paraules sempre més escaients. És prou evident, però, que és capaç d'expressar-se amb llibertat, ja que el sentit de l'humor traspua diverses vegades al llarg de la conversa. És humil, però no amb aquella falsa modèstia tan incòmoda per a l'interlocutor, perquè sap reconèixer quin és el seu lloc actual, quins els seus talents i com ha arribat on és. La seva és una professió especialitzada, que no té ni tan sols un nom específic i que gairebé sempre queda relegada a un segon terme. Però sense pianistes com ell, la sublimació de la poesia feta música –com bé podríem definir el gènere lied– no tindria lloc.

paraules per referir-se al bon temps, perquè aquí sempre fa sol! [riu]. Si una paraula falta, això diu molt de l'idioma i de la seva gent i cultura. Per exemple, en xinès hi ha moltíssimes paraules per definir els diferents graus de parentiu, en funció de si és el primer o segon fill, o bé la mare de la mare, o la mare del pare, etc. Però en alemany tampoc no tenim una paraula concreta per distingir els diferents tipus de pianista acompanyant, però jo crec que és perquè aquesta distinció i posada en valor i especialització del pianista és força recent i els idiomes sempre van per darrere en aquest sentit. En alemany també s'utilitza el terme *Begleiter*, acompanyant, però no s'ha de llegir amb una connotació pejorativa, perquè l'important no és el fet d'acompanyar, sinó a qui acompanyes [riales]. I jo sóc molt feliç perquè fins ara he pogut acompanyar els millors intèrprets de lied!

**És un fet curiós, perquè, en el fons, quan Schubert o Schumann van compondre els seus *lieder*, van tenir molt clar que el paper del piano no era només el d'acompanyar, sinó un paper dialogant i equitatiu entre ell i el cantant. ¿Podria definir exactament el paper del piano en el gènere lied?**

L'especialitat d'un pianista de lied implica

que té com a primer repte entendre perfectament el text de la cançó: la poesia. Perquè aquest és el primer pas per saber com és el caràcter general de l'obra i on va canviant. Necessita ser més flexible que altres pianistes que toquen sols. Treballar amb un cantant és fer-ho amb el company més flexible i canviant que hi ha, per la tipologia del seu instrument. Moltes vegades hi ha sorpreses positives, en els concerts. Quelcom de molt espontani. Un recital de cant és la música de cambra més espontània. També és molt important saber controlar tots els graus de les dinàmiques, des de *pianissimo* fins a *fortissimo*. Cal saber també com tocar el piano com a *fortissimo*, però sense sonar *fortissimo*, per tal de no tapar el so del cantant. I també és molt important saber com funciona una veu com a instrument; si la veu està en el registre greu sona menys forta que si sona en el registre agut i cal saber reaccionar-hi. Són múltiples virtuts que cal sumar, i moltes d'aquestes no tenen a veure amb el fet de tocar el piano, però hi influeixen molt. Aquesta especialitat no està gaire lluny de la del pianista repertorista d'òpera; hi ha diferències, però en el món de l'òpera no importa tant que el pianista toqui de manera tan refinada, però sí cal saber mantenir el pols i saber què fan els altres.

**Tot i això, els idiomes sí que són importants en totes dues professions. Quants idiomes parla, vostè?**

Parlo bé l'alemany i l'anglès; el meu francès podria ser millor, però puc ajudar els cantants en la pronúncia. El meu italià està totalment corromput pel castellà; el parlava millor abans de conèixer el castellà. També conec una mica de japonès i he començat a endinsar-me en les seves cançons. Amb les visites al Japó n'he après de mica en mica i puc dir-hi algunes coses, però no gaires.

**Però que no parli determinats idiomes no vol dir que no es pugui acostar a la seva fonètica i pronúncia a l'hora d'ensenyar-la, oi?**

És diferent. Conec alguns cantants que pronuncien tan bé el rus, per exemple, que després d'un concert, russos nadius els parlen en rus i ells no n'entenen res! Per tant, preparar correctament la pronúncia d'un idioma és possible. Si un treballa en un idioma, és impossible no aprendre'n algunes frases. Quan vaig començar amb l'italià, en una classe a la Hochschule für Musik de Munic vam començar a treballar amb els cantants sobre els textos d'òpera, i just després vaig viatjar a Itàlia i vaig fer servir les frases que hi havia a l'òpera per comunicar-me i tothom em deia

que parlava italià antic! [rialles].

### **Què va veure vostè en el lied que el seduís com per especialitzar-se en aquest gènere?**

Ho vaig veure molt clar des de ben jove. En retrospectiva, hi ha experiències i situacions del passat que en el seu moment no tenien lògica però que ara sí que en tenen. Me'n recordo molt bé que a casa dels meus pares hi havia un llibre de cançons i jo me les estimava molt i les tocava sempre. Segurament llavors ja començava a sentir aquest amor per aquest gènere, però la veritat és que quan vaig començar els meus estudis musicals superiors va ser el primer cop que em vaig trobar amb cantants professionals. I vaig tenir la sort que ells van detectar que jo tenia habilitat per a la lectura a primera vista i això em va permetre començar a acompanyar-los en les seves lliçons. Per a mi era un plaer, perquè aquest món m'era molt atractiu. Però els primers anys pensava que això era només un *hobby*. Finalment vaig decidir dedicar-me completament a aquest món, abans fins i tot d'acabar els estudis.

### **¿No ha sentit mai la temptació de desenvolupar la seva faceta de pianista solista?**

No, perquè abans de finalitzar els meus estudis la decisió que allò que em resultava més proper, més afí a mi, era fer música amb cantants, ja estava presa. Em resulta més natural, tot em ve més automàticament. És el mateix que em va passar amb el violí. Jo vaig fer els estudis complets de violí, però em vaig decidir pel piano perquè amb aquest instrument sempre m'he sentit com un gat, que salta de teulada en teulada sense problemes i sempre cau dempeus. Amb el violí en canvi era una mica més complicat, per a mi.

### **Quina és per a vostè l'essència del lied?**

És la combinació de la poesia i del món instrumental. El món de la poesia és molt metafísic. Hi ha tants nivells, tantes capes...

### **Quan un prepara un concert, ¿mai no s'acaba de treballar prou el repertori? ¿Sempre queda alguna cosa pendent?**

Sí, perquè cada dia és diferent, i els interès també canviem. Sempre hi ha alguna cosa nova. També amb obres que conec molt bé de fa molts anys, i amb el mateix cantant, sempre s'hi descobreix alguna cosa nova. Sobretot als assajos, i amb els alum-

nes, també s'apren molt! Cada alumne necessita coses diferents i cal pensar què se li pot dir. En aquest món és fàcil rebre noves idees perquè en cada obra hi ha moltes coses que es poden subratllar, i no sempre la mateixa.

### **On ha trobat un públic més obert i més atent al gènere del lied?**

Per a mi és difícil dir que en tal país o en tal altre hi ha un públic millor. La meua experiència és més diversificada perquè depèn més, segons el meu parer, de l'organitzador. Si l'organitzador està molt interessat en el que està programant, el públic també. Naturalment, hi ha països on són més receptius que en d'altres, i Espanya és un

**“L'especialitat d'un pianista de lied implica que té com a primer repte entendre perfectament el text de la cançó: la poesia. Perquè aquest és el primer pas per saber com és el caràcter general de l'obra.”**

d'aquests llocs. Hi ha molta relació –en termes d'aprofundiment– entre la música espanyola i l'alemanya, diferent de la italiana, que és més alegre, menys profunda. I el públic també és així. Però per exemple, a Londres hi ha un públic magnífic, però diversificat segons el tipus i l'idioma del lied. A Anglaterra són molt enciclopedistes, i ho saben.

**Mozart, Haydn, Schubert, Mendelssohn, Mahler, Wolf, Strauss, Mussorgski, Berg, Schönberg i, en l'àmbit espanyol, Granados, Mompou, Montsalvatge... El repertori liederístic és ampli i divers. Digu'm una característica única de l'obra vocal de cada un d'aquests compositors.**

Mozart: lleugeresa; Haydn: profunditat en la part pianística; Schubert: combinació perfecta entre la veu i el piano; Mendels-

sohn: lleugeresa combinada amb llums clares; Mahler: escolta sempre el nucli del món; Wolf: nervis molt tensionats i el desig de millorar al màxim la bellesa del text; Strauss: la vida és bella i agradable; Mussorgski: la vida és molt dura; Berg: les seves obres semblen complicades però és un gran amic de l'home; Schönberg: va començar molt romàntic i va canviar més i més en una persona que amb el seu enigmàtic poder posa molta pressió sobre tots els que vénen després; Granados: sembla senzill però té molt de dolor; Mompou: falsament considerat francès i Montsalvatge: el menjar català.

### **¿Existeix un liederisme contemporani? Quins són els seus compositors?**

Existeixen compositors de *lieder* avui dia, però no són figures tan monolítiques com ho eren Mozart, Brahms o Strauss en el seu temps. És menys clar avui dia qui és la figura dominant. Però sí que hi ha figures importants. A Alemanya hi ha Wolfgang Rihm, que té una posició molt important; però, de fet, en un moment contemporani és difícil de saber si serà el proper Schubert. A Suïssa, l'equivalent de Schubert era Schoeck. O el Schumann d'Amèrica era Barber; però definir, de fet, no ajuda gaire. Hi ha compositors joves i sóc molt feliç que en la seva llibertat vulguin escriure per a aquesta “vella”, o tradicional, combinació de piano i veu. Després de la Primera Guerra Mundial s'ha escrit molt per a diferents combinacions instrumentals, però això també té una connotació, al meu parer, poc pràctica. Però avui dia hi ha una llibertat molt gran i ara es

fa servir amb llibertat aquesta fórmula, en la qual tinc molta confiança de futur, com a gènere, només si no volem trobar el proper Schubert, perquè aquestes són figures úniques, que no es repeteixen.

### **Vostè desenvolupa també una intensa activitat vinculada a l'educació musical. Com detecta el talent en un jove cantant?**

No hi ha una fórmula, per a això. Crec que la fórmula és a la inversa. Els talents busquen els bons professors i a partir d'aquí evolucionen. La feina com a professor és ajudar-los. He vist ja alguns alumnes que han fet una bona carrera professional, però en un primer moment és difícil de detectar quin serà el seu camí, perquè hi ha tants factors que canvien en pocs anys i són molt joves quan els trobem... ♦





# FESTIVAL CASTELL PERALADA

Juliol-Agost 2014

www.festivalperalada.com

## LÍRICA

**11.JUL**

GALA LÍRICA

CONCERT INAUGURAL

Auditori Parc del Castell

### PIOTR BECZALA i SONYA YONCHEVA

ORQUESTRA DE CADAQUÈS  
Marc PIOLLET, direcció musical



**25.JUL**

CONCERT LÍRIC

Església del Carme

### XAVIER SABATA, Contratenor

*Furioso, O rere els passos d'Orlando*  
Fragments d'òperes de Vivaldi i Haendel



**26.JUL**

ÒPERA

Auditori Parc del Castell

### ANDREA CHÉNIER, de Umberto Giordano

Amb Marcelo ÀLVAREZ,  
Eva-Maria WESTBROEK i Carlos ÀLVAREZ  
ORQUESTRA i COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU  
Marco ARMILIATO, direcció musical



**03.AGO**

GALA LÍRICA

Auditori Parc del Castell

### JONAS KAUFMANN

ORQUESTRA DE CADAQUÈS  
Jochen RIEDER, direcció musical



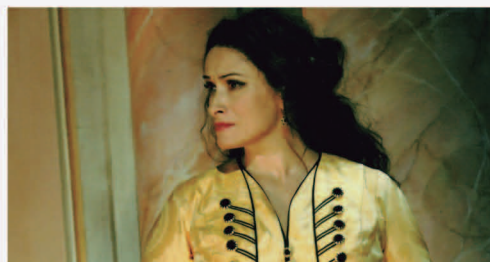
**04.AGO**

CONCERT LÍRIC-SIMFÒNIC

Església del Carme

### CONCERT RICHARD STRAUSS

Angeles BLANCAS, soprano

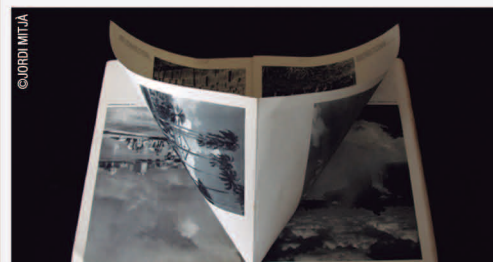


**12.AGO**

ÒPERA

ESTRENA MUNDIAL  
Claustre del Carme

### FLAUBERT & VOLTAIRE de Philippe Fénelon



## DANSA

**01.AGO**

ESTRENA A ESPANYA  
Auditori Parc del Castell

### ENGLISH NATIONAL BALLET, Tamara Rojo

*Coppélia* de Léo DELIBES  
Versió de Roland HYNÉ



**02.AGO**

ESTRENA A ESPANYA  
Auditori Parc del Castell

### GALA ENGLISH NATIONAL BALLET, Tamara Rojo

Homenatge NUREYEV  
Centenari I Guerra Mundial amb coreografies de  
R. MALIPHANT, L. SCARLETT i A. KHAN



**8&9.AGO**

NOU ESPECTACLE

ÚNICA ACTUACIÓ A CATALUNYA  
Auditori Parc del Castell

### BALLET FLAMENCO SARA BARAS

*Medusa, La Guardiania*



ENTRADES A LA VENDA:

[www.festivalperalada.com](http://www.festivalperalada.com) - T. 902 37 47 37 i 972 53 82 92

i també a [www.ticketmaster.es](http://www.ticketmaster.es)

SEGUEIX-NOS A:



# C.W. GLUCK

## EL PRIMER REVOLUCIONARI DE L'ÒPERA

**Si bé sembla que l'aportació de Richard Wagner va ser la més revolucionària en el terreny del teatre musical, el músic alemany va tenir en la figura de Christoph Willibald Gluck (1714-1787) l'antecedent més directe. El tricentenari del naixement del pare d'*Orfeo ed Euridice* ens permet visitar la seva figura.**

per Jaume Radigales

*“Quan em vaig posar a fer la música d'Alceste, em vaig proposar despullar-la completament de tots aquells abusos que, introduïts per la mal compresa vanitat dels cantants o per l'excessiva complaença dels compositors, han desfigurat des de fa molt l'òpera italiana, i han fet, del més pompós i més bell de tots els espectacles, el més ridícul i avorrit [espectacle]. Vaig pensar de restringir la música a la seva autèntica fita de servir la poesia per l'expressió i per les situacions de l'argument, sense interrompre'n l'acció o re-fredar-la amb ornaments inútils i superflus, i vaig creure que li calia una planificació de vivacitat de colors correcta i ben disposada, a més d'un reeixit contrast de llums i ombres que servissin per animar les figures sense alterar-ne els contorns [...]. He cregut també que el meu més gran treball s'havia de reduir a la recerca d'una bella simplicitat; i he evitat de fer pompa de la dificultat en perjudici de la claredat; no he jutjat com a preciosa la descoberta d'alguna novetat si no era naturalment subministrada per la situació i per l'expressió; i no hi ha hagut regla d'ordre que no hagués sacrificat de grat en pro de l'efecte[...]”* Qui escriu aquestes ratlles és Christoph Willibald Gluck en l'edició francesa d'*Alceste* (1776), nou anys després d'haver-la presentada a Viena. Era tota una declaració de principis que, a grans trets, definia i sintetitzava l'esperit reformista del músic alemany.

No era casual que la cosa es produís en plena segona meitat del segle XVIII, un dels més rics, a nivell cultural, que ha viscut la humanitat. El científisme propi del conegut

com a Segle de les Llums va dur l'home a la recerca de nous mons, així com de noves formes expressives, filosòfiques i científiques. Musicalment, i després del gran pas que havia suposat la música barroca pel que fa a l'emergència de formes instrumentals, es consolidaren realitats com el concert, la sonata i la simfonia. Nous instruments com el clarinet o el *pianoforte* van aparèixer per ajustar-se a les necessitats expressives d'una nova manera d'entendre el fet musical.

A nivell operístic, pervivia el gènere de l'òpera seria, tot i que, gràcies a debats estètics a la França contemporània de l'Enciclopèdia i, de seguida, a les aportacions de Gluck, el gènere es va reformar per reconduir-lo a una concepció propera als orígens del gènere. Sense oblidar, és clar, la consolidació de l'*òpera buffa* o de formes populars a l'estil del *singspiel* germànic com a nucli de la futura òpera nacional alemanya.

### Gluck, de Viena a París

Nascut a la localitat alemanya d'Erasbach el 2 de juliol de 1714, i mort a Viena el 15 de novembre de 1787, el jove Gluck va voler dedicar-se professionalment a la música després d'haver estudiat violí, violoncel i cant, malgrat l'oposició del seu pare. Per aquest motiu, es va escapar de casa entre els 13 i els 14 anys per traslladar-se a Praga.

A la capital bohèmia, Gluck va sobreviure com a organista i la resta de la seva formació va ser autodidàctica, especialment freqüentant el teatre d'òpera. Posteriorment passà a Viena per esdevenir músic de cambra del príncep Lobkowitz i el 1737 va traslladar-se

a Milà al servei del príncep Melzi. Va ser a la capital llombarda on Gluck va conèixer el compositor Giovanni Battista Sammartini, de qui va rebre influències evidents. El 1741, Milà va acollir la primera representació operística de Gluck, *Artaserse*, l'èxit de la qual va propiciar els encàrrecs següents, tant per a Milà com per a Londres. Fins al 1761, Gluck va viure en itinerància per diverses ciutats europees amb una important vida musical, des de Dresden fins a Nàpols, passant per Viena, entre d'altres. La capital imperial va ser, en aquest sentit, la plaça més important ocupada per Gluck, les composicions operístiques del qual, que sovint obtenien el favor del públic, seguien l'estil prototípic hereu del barroc, i sovint amb textos de Pietro Metastasio. Protegit per la família imperial, Gluck va prendre contacte amb la Viena il·lustrada del moment, que incloïa el comte Durazzo, intendent dels teatres vienesos i que havia fet uns primers intents renovadors de l'òpera italiana.

El primer intent seriós de renovació arribà amb *Orfeo ed Euridice* (1762), al costat del llibretista Ranieri de' Calzabigi, i amb la voluntat d'estilitzar l'òpera italiana despullant-la de tot artifici i apropant-la a l'esperit de la *tragédie lyrique* francesa. Aquesta reforma esdevingué encara més important amb *Alceste* (1767), precedida del pròleg que encapçalava aquest article en la versió francesa, però que en la vienesa també contenia aquella declaració de principis sobre la necessitat de renovar el gènere líric. Amb el suport de la que havia estat alumna seva de cant a Viena, la princesa Maria Antonieta, Gluck es va traslladar a París, on el compositor alemany va escriure òperes al més pur



estil de la *tragédie lyrique*, però renovant l'estil ja caduc de Lully i Rameau. Al mateix temps, va refer partitures vieneses com les d'*Orfeo ed Euridice* i *Alceste*, traduint-les al francès i refent-ne la vocalitat, fins i tot donant a personatges originàriament escrits per a intèrprets castrats, la tessitura més escaient de tenor per a papers com el d'Orfeo.

Malgrat rebre crítiques del sector "italiànofil" dels piccinistes, Gluck va ser un dels compositors que més van influir per al pas de la mentalitat operística del segle XVIII a la del XIX, i objecte de l'última de les conegudes com a *querelles des bouffons* en aquell París prerevolucionari, que Gluck va abandonar el 1779 per tornar a Viena, on va morir al cap de vuit anys.

## La reforma

Durant la segona meitat del segle XVIII, l'òpera seria començava a mostrar signes de cansament i decadència. S'hi imposava una reforma i la màxima aportació en aquest sentit va venir de Gluck el 1779: aquell any, el director de l'Òpera de París va encarregar a Niccolò Piccini i a Gluck la composició d'una obra basada en el mateix text, a partir de la tragèdia d'Eurípides *Ifigènia a Tàuride*. L'òpera de Gluck (amb llibret de Guillard) es va estrenar el mateix 1779 i dos anys més tard la de Piccini, que va ser acceptada tan sols pels incondicionals del compositor.

Bàsicament, la diferència entre els dos autors residia en el paper de la música en relació amb el text de les òperes. Per als partidaris de Gluck, la música havia d'estar sotmesa al text (sense que això li restés mèrits), mentre que per als piccinistes era la música la que havia de predominar per damunt de la paraula, en el context del debat sobre si "prima la musica" o "prima le parole".

L'ideari de Gluck passava per enllaçar l'obertura (que havia d'anticipar el caràcter de l'acció) amb el primer número de l'òpera; també per eliminar els recitatius secs en benefici dels acompanyats i que s'unissin a les àries, que, d'aquesta manera, ja no funcionarien com a números tancats i aïllats. La cosa venia d'uns anys enrere, d'ençà de l'arribada de Gluck a París i procedent de Viena, on de fet ja havia començat a plantejar una reforma important. A la capital francesa, però, fou on Gluck esdevingué un reformador de l'òpera, i va obrir el camí a futurs renovadors del que, amb el temps, havia d'esdevenir el "drama musical": no és exagerat, en aquest sentit, parlar de Gluck com un clar antecessor dels plantejaments



Retrat de Christoph Willibald Gluck, obra de l'any 1775 de Joseph-Siffrein Duplessis (1725-1802), conservada al Museu de l'Art de Viena

estètics de Richard Wagner, sense anar més lluny.

Amb tot, Gluck no va voler trencar dràsticament amb el passat i, de fet, compartia amb Rameau la concepció de la música com a llenguatge universal, així com la superioritat de l'harmonia per damunt de la melodia. Com ell mateix confessava al pròleg de la partitura d'una altra *Ifigènia*, en concret *Iphigénie en Aulide*, "l'òpera pot restituir a l'art la seva dignitat originària". Això fa que Gluck s'oposi ideològicament als enciclopedistes de la primera querella dels bufons, que defensaven la identitat nacional de la música dels països on s'originava.

El 1776, i anys abans de l'inici de l'enfrontament que oposava els piccinistes amb els gluckistes, Gluck havia estrenat a París *Armide*. Li fou criticat que la música s'adigués poc a la prosòdia i l'esperit de la música francesa. Tanmateix, *Armide* es va representar 27 vegades la primera temporada i va suposar una victòria sobre els partidaris de Piccini, que ja començaven a ser legió al París del moment.

Aquest debat estètic va influir en el pensament de Wolfgang Amadeus Mozart, tot i no ser-ne "intel·lectualment" conscient. Això no li treu mèrit, al contrari, perquè pre-

cisament la seva genialitat rau en les intuïcions més que no pas en els coneixements empírics. I Mozart va percebre que les coses en l'òpera havien de canviar. I estaven canviant, de manera que ell va saber assumir part de l'ideari estètic de Gluck, en el terreny de l'òpera seria: un títol com *Idomeneo, re di Creta* n'és una bona mostra.

Després havia de venir Wagner i dugué les coses molt més lluny. Però aquesta, com diu el tòpic, ja és una altra història... ♦

**El primer intent seriós de renovació arribà amb *Orfeo ed Euridice* (1762), al costat del llibretista Ranieri de' Calzabigi, i amb la voluntat d'estilitzar l'òpera italiana despullant-la de tot artifici i apropant-la a l'esperit de la *tragédie lyrique* francesa.**

A portrait of Katia Michel, a woman with dark hair styled in a braid, smiling and wearing a white dress with black floral patterns and large earrings. The background is a blurred cityscape.

Talents d'avui

# KATIA MICHEL

JOVENTUT AL SERVEI DEL PIANO

per Mercedes Conde Pons

Formada amb Stanislav Pocheikin al Conservatori del Liceu de Barcelona i amb Dmitri Bashkirov a l'Escola Reina Sofia de Madrid, Michel va rebre des de ben petita classes magistrals d'Àl·fons de Larrocha, de qui conserva un gran record i que exercí un impacte important en la seva formació, per *"la intensitat en la feina i el detall que la pianista catalana demanava en el fraseig, el so i l'estructura musical"*. Tres figures amb gran personalitat que han determinat una carrera pianística que té el seu primer punt d'inflexió amb el primer premi del Concurs Permanent de Jovenuts Musicals a Lleó el 2004, que li va permetre enregistrar el seu primer cedé, amb obres d'Isaac Albéniz, per a Columna Música.

Aquest premi li va obrir les portes als primers concerts com a solista, amb l'Orquestra de RTVE o la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla i en festivals importants, com els de Peralada o Vilabertran. Paral·lelament, la pianista catalanosuïssa va poder ampliar estudis als Estats Units, gràcies a la beca de la Fundació "la Caixa", tot realitzant un Màster i un Artist Diploma a la prestigiosa Yale School of Music. Des de llavors actua amb regularitat en sales i festivals d'Europa i els Estats Units i recentment la seva relació amb Catalunya s'ha tornat més intensa gràcies a una sèrie de projectes al voltant de la música.

D'una banda, la publicació del seu darrer disc, *Pau Casals, works for cello and piano*, editat pel segell Klassic Cat, en què Ka-

tia Michel i el seu marit, el violoncel·lista Peter Schmidt, recullen les obres que Pau Casals va escriure per a aquesta formació. Un conjunt d'obres que l'Editorial Boileau va editar fa tres anys i amb què la parella s'estrena com a duet, en un volum que inclou també la sonata *Arpeggione* de Schubert.

En segon lloc, la inauguració d'un festival de música de cambra a Matadepera que Michel i Schmidt han organitzat recuperant la fórmula d'èxit d'altres festivals d'aquest tipus i que consisteix a ajuntar una sèrie de músics i amics al voltant d'un programa atractiu tant per als músics com per al públic, amb assajos oberts al públic i la possibilitat d'interactuar amb els músics per conèixer millor les obres i la forma de preparar un concert. El Pòdium Internacional Matadepera tindrà lloc a la localitat vallesana del 3 al 6 de juliol amb la presència d'altres músics catalans, com Helena Satué i Elena Copons, entre d'altres.

En darrer lloc, Katia Michel torna a la Schubertfada de Vilabertran el proper 29 d'agost, on va debutar fa quatre anys, amb un programa intens, un veritable *tour de force* que inclou les tres darreres sonates de Franz Schubert, un *"gran repte, ja que són sonates difícils pianísticament, d'una gran densitat dramàtica i poètica"*. Michel compleix tots els requisits per ser considerada un gran jove talent del nostre país, gràcies a la seva formació integral, una gran voluntat per donar a conèixer el repertori català arreu del món i un particular interès a fer més accessible la música al públic.



# VIGILA AMB AQUESTA BÈSTIA



Per molt inofensius que semblin, uns focs d'artifici poden convertir-se en el pitjor depredador del bosc, sent una de les causes més freqüents d'incendis forestals a Catalunya. Perquè qualsevol descuit pot convertir-se en una bèstia perillosa per al nostre entorn. L'espurna d'una barbacoa, d'una radial o d'una eina de bricolatge, una cigarreta mal apagada, uns focs d'artifici, una crema no ben controlada de rostolls... La prevenció és la millor arma per combatre-les, i garantir la protecció de les persones i del medi natural.

**AL BOSC, QUALSEVOL DESCUIT POT SER EL PITJOR DEPRADOR.  
EN CAS D'INCENDI, TRUCA AL 112.**



Diputació  
Barcelona



Mancomunitat  
de Catalunya  
1914 2014



1714 / 2014



Generalitat  
de Catalunya

Informa't del risc d'incendis en temps real a #vigilaambaquestesbesties



@emergenciescat @112 @bomberscat @transit @meteocat @mossoscat @agriculturacat



A man with glasses and a dark shirt is shown from the chest up, conducting. He is holding a baton in his right hand, pointing it forward. His mouth is wide open in a shout or song, and his left hand is raised with fingers spread. The background is dark, and the lighting is dramatic, highlighting his face and hands.

A propòsit de...

**XAVIER PAGÈS**

ESTRENA DUES OBRES AMB MOTIU DEL TRICENTENARI



**La casualitat –o no– ha fet que, en aquest any de múltiples celebracions, el compositor ribetà Xavier Pagès hagi rebut dos encàrrecs a l'entorn de l'aniversari de la Guerra de Successió. Una manera singular de comprovar les diverses respostes d'un artista a un mateix estímul.**

per Albert Torrens

**Enhorabona per aquestes estrenes. D'on han sorgit, les dues obres? ¿Es tracta de dos encàrrecs?**

Sí, totes dues són fruit d'encàrrecs: *El crit del temps*, de part de la Federació Sardanista de Catalunya, i *El sometent*, del Festival Internacional de Música de Cervera.

**¿Li van demanar que tractés aquest tema o ha estat una iniciativa pròpia?**

*El crit del temps* va ser una iniciativa pròpia. Després d'haver compost *La processó*, per a cobla i orquestra, vaig pensar que la celebració del Tricentenari seria una bona ocasió per anar un xic més enllà i incorporar una part coral que ampliés les possibilitats expressives al màxim. *El sometent* va ser una proposta que em va fer el Festival, també per celebrar el Tricentenari, amb completa llibertat per tractar el tema des del punt de vista que cregués més convenient.

**En què s'assemblen i diferencien les dues lectures que ha ofert d'un mateix fet històric?**

El plantejament de les dues obres és molt diferent: *El crit del temps* requereix una extensa plantilla orquestral i vocal, i està pensada per al gran públic, utilitzant recursos expressius relativament simples, amb una primera part que descriu la batalla de l'11 de setembre de 1714 i una segona part, sobre un text de Joan Duran, que reflexiona sobre el passat i futur del nostre país. *El sometent* està concebut com a dramatització d'un poema de Jaume Collell que parla del toc de campanes que servia per cridar les milícies populars a defensar la terra en cas d'invasió. Està escrit per a narrador i orquestra de

cambrà de dotze solistes i el llenguatge és molt menys convencional.

**Per què creu que, en diverses de les seves últimes obres, ha optat pels grans efectius corals i orquestrals?**

Des de sempre he tingut certa predilecció per les formacions relativament nombroses, amb prou quantitat d'intèrprets per crear textures compositives de certa complexitat. No crec que la complexitat sigui una condició necessària per a una millor expressió musical, però en el meu cas ha estat una necessitat interior que ha anat augmentant en el transcurs de la meua carrera.

**Com percep l'evolució del seu llenguatge personal amb els anys? Fins a quin punt és un procés que pot controlar o modificar a consciència?**

Estic convençut que la inquietud expressiva, entesa en un sentit ampli, és una condició imprescindible en un compositor, i m'esforço a fomentar-la. En cada nova obra intento dur un xic més enllà els recursos utilitzats en les obres anteriors, tractant de mantenir aquells elements que crec que tenen més valor musical. Espero que aquest procés, amb els anys, em dugui a consolidar un llenguatge del qual em pugui sentir plenament satisfet.

**¿Té algun projecte de futur que li agrada-ria destacar?**

Em fa molta il·lusió l'estrena que farà el proper desembre l'Orquestra Sinfònica de Galícia de la meua obra *Des del fons del mirall*, guanyadora del Premio Internacional de Composición Musical Andrés Gaos, i també l'estrena d'*Al bell mig de la terra*, sobre llibret de Carlota Subirós, la Cantània dedicada al mar Mediterrani que m'ha encarregat l'Auditori de Barcelona per al proper curs. ♦

## Perfil

Assegura que dirigir l'estrena d'*El crit del temps* el 3 de maig passat a L'Auditori va ser una de les experiències professionals més satisfactòries i gratificants de la seva carrera musical. I és a les portes de poder sentir per primera vegada una altra obra pròpia, *El sometent*, aquest mes d'agost, a Cervera. En realitat, però, Xavier Pagès no s'atura mai: sempre està immers en nombrosos projectes de diversa índole –el seu variadíssim catàleg així ho demostra– i, sobretot, sempre està disposat a explicar-los, amb entusiasme, a les pàgines d'aquesta Revista.

# KARTE VON EUROPA

Gezeichnet

## Dossier

# Centenari de la Gran Guerra



Canvi de paradigma, fi d'una època..., la Primera Guerra Mundial es va iniciar oficialment el 28 de juliol de 1914, si bé el detonant –un fortuït atac terrorista a l'hereu de la corona austrohongaresa– havia tingut lloc un mes abans. El conflicte, també conegut com la Gran Guerra, va enfrontar en dos bàndols bona part dels països europeus i va suposar la fi dels grans imperis. Paral·lelament, a nivell artístic i ideològic aquest canvi de paradigma va comportar una gran revolució, tot donant origen als “ismes”, les avantguardes i el final de l'art acadèmic i oficial; també en termes musicals. Espanya i Catalunya van patir les conseqüències d'un conflicte que limità la sortida a fora dels seus talents.



## von W. Trier



100% dieses Preises erhält das

# La Primera Guerra Mundial com a fi d'un món

EL CONFLICTE EUROPEU PROVOCÀ UN CANVI DE PARADIGMA A TOTS NIVELLS

per Josep Barcons

## Un atemptat rocambolesc

El diumenge 28 de juny de 1914, un estudiant serbobosnià anomenat Gavrilo Prinzip assassinava a trets de pistola l'hereu de la corona austrohongaresa, l'arxiduc Francesc Ferran, a Sarajevo. El futur monarca, de 50 anys, hi havia anat a presenciar unes manobres militars amb la seva esposa, Sofia Chotek, que estava embarassada del seu quart fill. Per a la parella, la data era festiva, perquè feia 14 anys del seu matrimoni i perquè –a diferència del que passava a Viena, on el protocol no permetia que Francesc Ferran anés acompanyat oficialment per una muller que no tenia la sang prou blava–, Sarajevo els havia preparat una comitiva conjunta. Aquí podrien anar plegats al mateix cotxe amb tots els honors. Amb tots els honors, però amb poca seguretat...

Si la data era assenyalada per als enamorats, per a alguns joves de la regió no ho era menys, i la presència dels futurs monarques a Sarajevo el 28 de juny s'entenia com una provocació. Aquell dia era la festivitat de Sant Vidovdan, patró sota el qual els serbis commemoraven el mite fundacional de la seva identitat com a poble. Feia més de cinc segles, el 28 de juny de 1389, a la batalla de Kosovo, el rei Lazar havia estat abatut pels turcs, en una derrota que suposaria la fi del regne serbi i l'inici de la dominació otomana. I com que la història es construeix per addició i està plena de recargolats paral·lelismes i de susceptibilitats irracionalitzables, alguns nacionalistes –que somiaven amb una Gran

Sèrbia oberta cap al nord– veien l'actual dominació austríaca de Bòsnia-Herzegovina (que els Habsburgs havien annexionat feia pocs anys) com un correlat de la dominació otomana de temps passats.

Per això, el 28 de juny de 1914, als dominis imperials de Sarajevo, s'hi va viure una mena de complot. Amb una més que probable connivència del govern serbi i amb el

**Mentre les potències europees miraven terra enllà i es repartien el pastís colonial, a l'interior de la vella Europa creixien els anhels de les “minories” nacionals que reclamaven una llibertat que xocava amb la voluntat expansionista dels imperis.**

plausible beneplàcit de les potències europees que tenien interessos als Balcans (com ara Rússia), alguns joves exaltats havien previst atemptar contra el successor del longeu Francesc Josep. El primer intent de magnicidi va ser frustrat, i la bomba que havia d'anar a parar al cotxe que transportava els futurs emperadors va caure a terra quan l'experimentat xofer va accelerar per evitar-la. L'error de càlcul va esbalaïr el maldestre perpe-trador, que va provar de suïcidar-se sense èxit bevent una dosi minsa de cianur que li

va provocar poc més que un mal de ventre. I, per sumar-hi despropòsits, acte seguit es va llançar a un riu que baixava sec i en el qual, per tant, no es va poder ofegar.

Per evitar nous intents d'atemptat, els responsables de la comitiva, després de l'ensurt i de la recepció oficial a l'Ajuntament, van proposar canviar el recorregut del seguici. Però van cometre la pífia garra-fal de no informar-ne el principal implicat: el conductor. Davant del caos generat per aquest error, l'automòbil va rebre indicacions d'aturar-se. Amb tan mala sort que ho féu just davant del jove Gavrilo Prinzip, que va treure la pistola i va disparar tres trets a l'arxiduc i la comtessa, que moriren poques hores després.

## Les causes reals de la guerra

L'atemptat al successor de la dinastia dels Habsburgs va desestabilitzar el fràgil equilibri amb què, des de les últimes dècades del segle XIX, les potències europees havien mirat de respectar-se al Vell Continent. Des de mitjan segle, les conseqüències de la Revolució Industrial havien conduït a la necessitat d'ampliar els mercats. Per fer front a les exigències econòmiques del capitalisme naixent, cada Estat europeu s'havia encarregat de colonitzar amb més o menys fortuna porcions diverses d'Àfrica i d'Àsia, mentre que –en un procés totalment invers– a l'Amèrica Llatina anaven independitzant-se l'una rere l'altra les colònies espanyoles, moltes de les quals acabaven caient sota el protectorat del veí ric del nord.

Però mentre les potències europees miraven terra enllà i es repartien el pastís colonial (tot propiciant també que pintors com Gauguin o Rousseau trobessin noves fonts d'inspiració en cultures i paisatges llunyans), a l'interior de la vella Europa creixien els anhels de les “minories” nacionals que –sota l'influx del Romanticisme– havien somiat els seus mites patris i reclamaven una llibertat que xocava amb la voluntat expansionista, controladora i omnívora dels imperis. Per acabar-ho d'arreglar, el darwinisme social imperant a l'època legitimava tota mena de desigualtats socials i es generava el caldo de cultiu idoni per a tot tipus de reivindicacions laborals i ciutadanes. I per si fos poc –i mentre fora d'Europa començaven a aparèixer noves potències–, la vella Rússia tsarista, la França amb l'orgull ferit de Tercera República, la Queen Victoria del British Empire, la Itàlia recentment





*Le Déjeuner sur l'herbe* (Esmorzar a l'herba) d'Édouard Manet, pintat el 1863, suposa el primer trencament obert amb l'art acadèmic i obre la porta a la llibertat expressiva que tindrà nombroses manifestacions artístiques que marquen el segle XX

reunificada i la multicultural Àustria-Hongria, veien atònites com Bismarck i Guillem II havien situat Alemanya en poc temps a un nivell amenaçador per a l'equilibri territorial del continent: una situació que havia conduït a pactes i acords diversos que –amb el benentès de la mútua no agressió– finalment havien alineat Rússia, França i la Gran Bretanya sota la Triple Entente; i Itàlia, Alemanya i Àustria-Hongria sota la Triple Aliança.

L'atemptat de Sarajevo va fer trontollar pactes, aliances i enteses, que van ensorrar-se com un castell d'arena. Però la Guerra, realment, no va començar com una reacció directa pel magnicidi. L'atemptat només va servir de pretext perquè Àustria-Hongria pogués justificar una guerra preventiva contra Sèrbia, que es veia com un focus perillós d'agitació eslava a les portes meridionals de l'Imperi. Per a l'atac, Àustria-Hongria va comptar amb el suport del kàiser Guillem II d'Alemanya; però Sèrbia no es va quedar curta d'ajuda, i va veure com Rússia i França (que feien entrepà del territori germanòfil a

Est i Oest) sortien en defensa seva.

El que havia de ser un conflicte ràpid en clau repressiva, va desfermar les veritables tensions latents entre els estats. Així, un mes després de l'atemptat, el 28 de juliol de 1914, s'acabava la pau armada que s'havia mantingut fràgilment durant mig segle. Esclatava, doncs, una guerra que tenia com a veritable causa no pas un magnicidi, sinó l'expansionisme malaltís de les grans potències, que no sols maldaven per mantenir aixafades les reivindicacions nacionals cada cop més insistents dels pobles europeus, sinó que competien entre elles –seguint la irrefrenable voracitat del capitalisme industrial– per obtenir el màxim poder colonial i financer.

Amb l'entrada del Regne Unit i posteriorment del Japó i dels Estats Units d'Amèrica a la contesa, la guerra adquiriria el dubtós honor d'assolir, per primera vegada a la història, una dimensió planetària, tot obtenint així el qualificatiu de Gran Guerra. Exactament cinc anys després de l'atemptat de Sa-

rajevo, i amb més de 20 milions de víctimes a l'esquena, el 28 de juny de 1919 (més de mig any després de l'armistici de l'11 de novembre de 1918 que posava fi a les batalles), se signava el Tractat de Versalles, que posava no pas un punt final, sinó un punt i seguit a les tensions que havien conduït al conflicte. Amb la firma del Tractat es rubricava la desaparició d'un determinat ordre geopolític mundial i s'establia una nova organització territorial europea que resultà prou ineficaç com per no continuar generant conflictes territorials encara als nostres dies. Però més important encara: el Tractat de Versalles segellava definitivament una manera d'entendre el món que pertanyia a un segle XIX que s'havia allargat durant pràcticament dues dècades del segle XX.

## Una nova visió del món

A la nova visió del món sorgida de la guerra hi van contribuir, sens dubte, les pròpies característiques del conflicte. Els avenços de la indústria bèl·lica havien situat l'home –com mai abans– davant la frivolitat d'una



mort que ara tenia una fredor metàl·lica i una impersonalitat radicalment noves. Així, s'acabava l'era del positivisme, del realisme i –d'una manera o altra– de la confiança en un món on els grans discursos permetien explicar-ho més o menys tot. El progrés tècnic –que anys més tard el filòsof Martin Heidegger havia de vaticinar com el gran perill de la nostra època, en tant que condueix a la instrumentalització de qualsevol element de la realitat i, consegüentment, a l'oblit de l'ésser–; el progrés tècnic, dèiem, permeté la construcció d'una maquinària de guerra pesant, la capacitat de destrucció de la qual separava cada cop més (i cent anys més tard no n'hi ha dubte, amb les guerres per control remot) els rols de víctima i d'atacant, que abans es trobaven cara a cara al front, amb la humanitat compartida per la seva mútua vulnerabilitat. Així, tot i que la Primera Guerra Mundial va ser en gran part una guerra de trinxeres i posicions, amb estratègia de desgast i batalles entre soldats rasos, l'aparició de carros de combat, de canons de tir ràpid i de submarins que permetien atacar a traïció (i acabar amb la vida de civils, com succeí per exemple al canal de la Mànega amb Enric Granados) anà substituint les batalles cos a cos per atacs parapetats rere aparells cada cop més sofisticats.

Aquesta deshumanització de la guerra i la destrucció que va deixar rere seu van acabar minant definitivament la confiança que l'home havia posat en els discursos tradicionals que des de sempre havien servit per donar una explicació més o menys uniforme i satisfactòria del món i de la posició preeminent que hi ocupava. La guerra va ferir de mort aquests discursos unívocs i, probablement per això, després del conflicte, la filosofia adquirí progressivament un biaix existencialista que Jean-Paul Sartre resumiria el 1946 afirmant que *"l'existència precedeix l'essència"*.<sup>1</sup> Aquesta màxima aparentment tan senzilla capgirava d'arrel els pressupòsits antropològics més inqüestionats fins aleshores. Perquè si a nivell existencial implicava que no es pot predefinir la condició humana amb arguments universalment vàlids (sinó que cada ésser humà ha de viure la seva pròpia existència assumint la responsabilitat de no poder-la remetre a cap essència prèvia ni a cap discurs metafísic que li serveixi de guia), a nivell moral implicava que *"no podem dir a priori què cal fer"*,<sup>2</sup> atès que no hi ha cap resposta prefixada que permeti a l'home saber què és i on va (i molt menys, on ha d'anar).

El fet que no hi hagi –ni pugui haver-hi–



*La núvia del vent*, d'Oskar Kokoschka, pintat l'any 1914, data d'inici de la Primera Guerra Mundial. Kokoschka anà voluntari a lluitar en el conflicte, buscant la mort després de la decepció viscuda amb Alma Mahler, vídua del compositor Gustav Mahler. El quadre, d'estil expressionista, mostra la parella al llit, envoltats per un tortuós embolcall que evoca la complexitat emocional del pintor

un codi de conducta preestablert que guï les actuacions humanes és quelcom que, més de mig segle abans de les paraules de Sartre, ja havien anunciat dos profetes del segle XIX, l'un de barba desgrenyada i l'altre de bigoti molsut. Si en *Així parlà Zarathustra*, escrit entre els anys 1883 i 1885, Friedrich Nietzsche anunciava que *"Déu ha mort"* (en una sentència que cal entendre –si més no– com la mort d'un Déu tutelador que regula i determina l'existència en el món), en *Els germans Karamàzov*, Dostoievski feia argumentar a Ivan que si Déu no existeix, llavors tot està permès.

Amb les seves intuïcions, Dostoievski i Nietzsche, tres dècades abans que la Primera Guerra Mundial acabés definitivament amb un ordre geopolític i amb una determinada manera d'entendre el món, havien obert una via d'aigua irreparable en el discurs únic que havia dominat hegemònicament l'època moderna. Com tantes vegades, les arts s'avançaven als fets polítics. I si a la dècada de 1880, en literatura i filosofia aquests dos profetes moderns sentenciaven la fi d'un ordre i d'una manera única d'entendre el món, els primers anys del segle XX, en el terreny de les arts plàstiques, l'aparició de les avantguardes (un terme bèl·lic, curiosament!) feia

trontollar alguns dels postulats que semblaven inqüestionables en el món de l'art. Així, la desaparició dels discursos únics que permetien explicar-ho tot i que marcaven un cànon inequívoc, va comportar la fi de la moderada evolució estilística que havia sofert l'art els últims cinc segles i va aflorar una multiplicitat de tendències i corrents artístics com mai s'havia vist fins aleshores. En un ambient de preguerra, mentre les potències europees feien equilibris per mantenir la pau, els artistes s'avançaven al seu temps i –aliens a qualsevol discurs totalitzador– iniciaven camins summament personals (i cada "isme" n'era un) que donaven fe de la nova visió del món, inestable i fragmentada, en la qual ja no hi podia haver un únic punt de vista.

## La irrupció de les avantguardes

El descobriment de la fotografia al segon quart del segle XIX i la seva generalització els anys subsegüents havia alliberat la pintura de la seva funció eminentment representativa. Això conduí, d'una banda, al naixement del nou art del cinema i, de l'altra, deixà marge perquè –amb els anys– molts artistes fugissin del naturalisme i exploressin nous camins estètics. Després de les últimes dia-



tribes entre art clàssic i art romàntic, el segle XIX va veure néixer pròpiament el que es podria catalogar com a art modern, caracteritzat, entre altres factors, pel fet que els grans llenços van anar-se desocupant de temes nobles per començar a reflectir *Esmorzars sobre l'herba* i altres escenes aparentment insignificants. Així, mig segle abans que la guerra del 14 acabés amb l'ordre mundial dels imperis, havia desaparegut ja l'ordre i la jerarquia dels gèneres pictòrics, i no calia recórrer a cap coartada mitològica, alegòrica o anatòmica per presentar cossos nus sobre els llenços.

Seguint el camí obert per Delacroix, Turner, Whistler, Daumier o Constantin Guys a l'últim quart de segle XIX, pintors impressionistes com Monet, Degas, Renoir, Cézanne o Sisley van trobar més interessant captar la "impressió" d'un determinat moment lumínic sobre el paisatge que el paisatge mateix. I no sols el paisatge natural, sinó aquells paisatges humans i socials (la vida de cafès, cabarets, parcs i places), que la jove disciplina de la sociologia –amb Max Weber i Émile Durkheim al capdavant– s'encarregaria d'estudiar. Els avenços pictòrics dels impressionistes serviren perquè a la generació posterior, un grup de post i neo-impressionistes transgredís les convencions de la pintura tradicional, ja fos capgirant –en allò que s'anomenà *fauvisme*– els colors habituals amb què s'havien pintat els objectes, ja fos assajant procediments puntillistes que tenien el seu fonament en estudis sobre la percepció i en les més diverses teories científiques sobre el color.

Perquè, al tombant de segle, si alguna disciplina va avançar de manera inusitada, va ser la de la física. Als 35 anys, el 1905, Albert Einstein publicava la primera versió de la seva teoria de la relativitat, que no sols desmuntava la física newtoniana, sinó que separava definitivament el llenguatge de la física del segle XX d'allò cabalment comprensible i evident per a la majoria de la població. Les investigacions d'Einstein es fonamentaven en el postulat radical que cinc anys abans havia formulat un altre físic brillant, el també alemany Max Planck, el qual, en afirmar que l'energia no és un flux continu sinó discret, va obrir el terreny de la mecànica quàntica i de la física subatòmica, tot descobrint –com havia pronosticat William Blake– l'infinit en un gra de sorra.

Qui sap si per casualitat, dos o tres anys més tard de la intuïció einsteiniana (que feia trontollar les perspectives tradicionals

de la física), es va produir la que s'ha qualificat com la innovació pictòrica més radical des que a la Itàlia renaixentista s'instituí la inviolable creença en la perspectiva com a "*sistema matemàtic de relacions geomètriques que reproduïa científicament la naturalesa autèntica de la realitat*".<sup>3</sup> Els primers quadres cubistes, pintats cap al 1908, no sols defugien la perspectiva tradicional, sinó que reivindicaven la fragmentació dels punts de vista, la fi de la il·lusió pictòrica i l'entrada de la quarta dimensió en la pintura (el "factor temps", que el 1909 en el *Manifest futurista* Marinetti entronitzava sota la dimensió de la velocitat afirmant que un cotxe rabent és més bell que la *Victòria de Samotràcia*). Però no sols això, sinó que amb la tècnica del *collage*, el cubisme es valia de la juxtaposició (que és naturalment antidiscursiva) i acabava amb la noblesa dels materials habituals, tot introduint-hi diaris, trossos de fusta i altres elements sobre el llenç, la qual cosa obria la porta al cervell privilegiat d'un Marcel Duchamp que reivindicaria que qualsevol objecte *ready-made* pot ser art: vet aquí l'urinari convertit en el contorn d'una *madonna* (una *boutade* que el dadaisme, nascut el 1916 a la neutral Suïssa enmig de l'absurd de la guerra, prendria com a icona).

Mentre Picasso, Braque o Duchamp continuaven lligats –poc o molt– a la representació (ja no uniforme però al capdavant "representació") de la realitat, Kandinsky iniciava una altra revolució pictòrica pintant el 1909 la seva primera aquarella abstracta. Aviat Paul Klee, Theo van Doesburg o Piet Mondrian, fugint del lirisme irracional d'aquell pioner, trobarien en les línies rectes i els colors plans o terrosos elements per a una profunda expressivitat, mentre que a la Rússia soviètica un visionari com Kasimir Malévitx pintava un *Quadrat negre sobre fons blanc* en una essencialització suprematista que es deixaria veure també en el món de l'escultura i de l'arquitectura.

L'acumulació inusitada d'esdeveniments artístics durant els primers anys del segle XX responia tant a l'esfondrament dels discursos únics com a un dinamisme que era el veritable signe dels temps (i del qual el cinema s'erigí en correlat). Uns temps als quals el longeu i pausat emperador austrohongarès Francesc Josep era en gran part aliè, tot recelant de la llum elèctrica i veient a les pal·letes com el seu hereu, Francesc Ferran, no podia passejar amb la seva esposa atenent a unes convencions socials que pintors com Oskar Kokoschka o Egon Schiele s'encarregaven de dinamitar pintant els baixos fons

d'aquella societat ancorada en costums tradicionals. La classe benestant vienesa veia amb certa esgarripança, però també amb expectació, com Adolf Loos dissenyava edificis sense ornament; com Koloman Moser i la Wiener Werkstätte feien néixer el disseny modern; com Hugo von Hoffmansthal i Ludwig Wittgenstein qüestionaven la fe en el llenguatge, i com Sigmund Freud indagava en el subconscient de l'home, tot fonamentant teòricament tant l'expressionisme oníric d'un Franz Marc o d'un Marc Chagall com el surrealisme que naixeria després dels desastres de la guerra.

En aquella Viena magnífica, mentre les avantguardes convivien amb l'*art nouveau*, Mahler, el director de l'òpera imperial i reial, posava la banda sonora edificant simfonies majestàtiques a partir de les ruïnes d'un llenguatge que Schönberg (vienès com ell i amic seu) trobà ja inservible després dels atzucacs a què havien conduït les audàcies de Wagner, Liszt o Skriabin. Amb la seva primera obra atonal, el *Segon Quartet de corda*, Arnold Schönberg certificava el 1907-1908 (just quan Picasso feia els primers assajos cubistes) la fi d'una sintaxi musical que havia durat també des del Renaixement. I ho feia introduint-hi una soprano (notable innovació, equiparable a la de Beethoven en la *Novena Simfonia*) que, amb un vers d'Stefan George, deia "*sento aire d'un altre planeta*".

Com si fos una premonició, aquest altre planeta no trigaria a manifestar-se quan, sis anys més tard, a Sarajevo, el 28 de juny de 1914, un estudiant serbobosnià anomenat Gavrilo Princip ferí de mort l'hereu de la corona austrohongaresa i la seva esposa. Amb l'enterrament dels futurs monarques, s'enterrava definitivament un ordre mundial i una manera d'entendre el món que ja no es corresponia amb la realitat del segle XX i que les arts –com sempre– ja s'havien encarregat de prefigurar. ♦

## Notes

1. Jean-Paul SARTRE, *El existencialisme es un humanismo*. Barcelona: Edhasa, 1999, pàg. 31 i 42.
2. *Ibid.*, pàg. 73
3. Juan Antonio RAMÍREZ, *El arte de las vanguardias*. Madrid: Anaya, 1991, pàg. 3.

# Visions i premonicions

## LES MÚSIQUES DE LA GRAN GUERRA

per Xavier Chavarría

Els primers anys del segle XX són un viver d'obres revolucionàries, autèntiques icones de la modernitat i mirall de tot el que vivia Europa, i també del que era a punt de viure. Molts creadors (Schönberg, Stravinsky, Strauss, Janáček, Webern, Berg, Ravel...) van fer, a través de la seva música, un retrat fascinant del món que els va tocar viure: són obres prenyades de significat, inquietants i angoixants. I n'hi ha que són terriblement premonitòries, com si els artistes detectessin (inconscientment?) el profund malestar d'un món embogit i malalt, i pressentissin tot el que era a punt d'arribar. Obres que intimiden, que incomoden, i que vistes amb perspectiva resulten profètiques. I res del que sona a les partitures d'aquells anys és casual ni gratuït; no poden ser una simple coincidència els evidents paral·lelismes entre les revolucions que pateix l'art (i especialment la música) i els esdeveniments històrics que viu Europa durant aquells anys. Aleshores, i més que en cap altra època de la història, la música es converteix en el retrat d'una civilització que s'esfondra i d'un nou món a punt de néixer.

En les dues primeres dècades del segle XX, la música, com les altres formes artístiques del nou segle, s'instal·la en una forta crisi que condueix a una atomització d'estils, estètiques i llenguatges i que fa créixer l'esvoranc entre la música de tradició i les avantguardes (un solc que el temps ha anat accentuant). El públic melòman hi reacciona amb perplexitat, sovint amb hostilitat i de vegades amb violència: mai abans en la història l'estrena d'obres musicals no havia provocat tantes protestes i altercats públics (entre els més sonats, *Pelléas et Melisande*,

*Kammersymphonie op. 9*, *Pierrot lunaire*, *La sacre du printemps*, *Preludi a la migdiada d'un faune*, *El martiri de sant Sebastià*, *Parade*, *El mandarí meravellós...*): la societat acomodada i culta no és tan civilitzada com sembla i les postures es radicalitzen amb una facilitat esfereïdora. El públic sent tot allò com una provocació intolerable. Però la sensació en el món cultural és que la creació només pot procedir de l'absoluta sinceritat de l'autor i del retrat del seu món vital, afectat inevitablement pels sotracos dels nous temps. La recerca de la bellesa, de la perfec-

**En les dues primeres dècades del segle XX, la música, com les altres formes artístiques del nou segle, s'instal·la en una forta crisi, que condueix a una atomització d'estils, estètiques i llenguatges i que fa créixer l'esvoranc entre la música de tradició i les avantguardes.**

ció, l'entreteniment o la diversió ja no són motors d'aquest art nou: els compositors busquen ara nous camins d'expressió per articular l'angoixa, la confusió i la desorientació que els genera el món contemporani. A alguns d'ells, aquesta realitat els resulta insuportable i troben en la música l'eina per fugir de l'infern, tant l'interior com l'exterior, ja sigui a mode de sublimació, per expiar pecats o per provar de comprendre l'ésser humà i el món que ha generat.

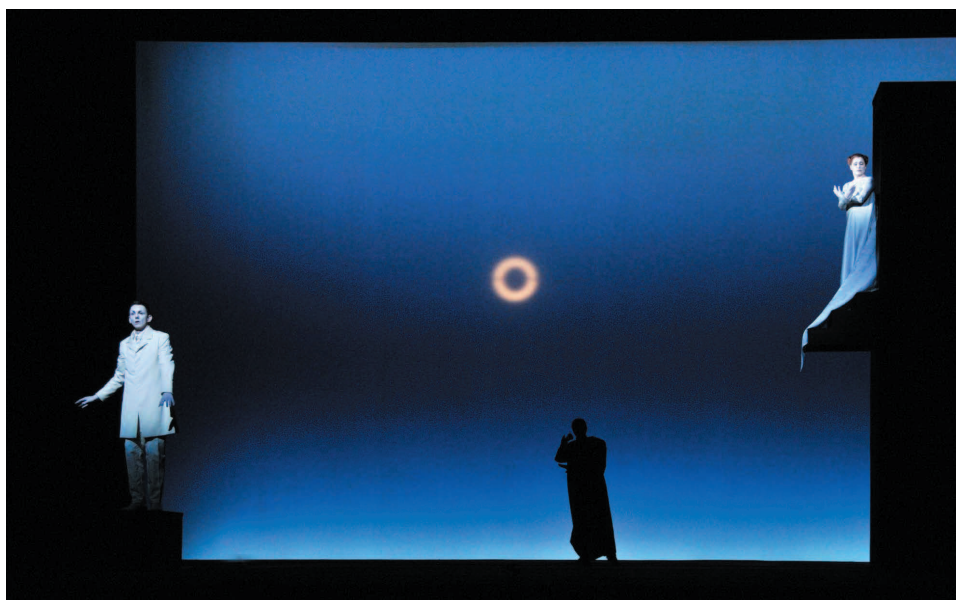
### Gestant la revolució

L'emancipació de la dissonància i la dissolució de la tonalitat són els elements fonamentals d'aquest nou llenguatge, d'aquest canvi de rumb transcendental que propiciarà la revolució més gran que s'hagi produït mai en el món de la música: no tenyeixen ni de bon tros tot el repertori que es crea en aquests anys, però progressen amb una força inexorable i sense aturador, són el nou llenguatge d'obres emblemàtiques i es poden interpretar com un símbol de la convulsió social, la crisi de valors i els canvis enormes que està patint el món a una velocitat de vertigen; i acaben sent un retrat de la decadència d'una civilització europea en plena crisi i abocada a una guerra monstruosa.

L'autor que s'hi implica més a fons és Arnold Schönberg, que seguint la línia dels expressionistes, ja en la *Simfonia de cambra*, op. 9 (1906) fa visible un món deformat per la modernitat i la converteix en una declaració de principis i un ritual de pas per acomiadar-se de la tonalitat i del món anterior. En sentir-la, Kandinsky (gran amic del compositor) diu que aquella música porta a un món nou on les vivències ja no són acústiques, sinó purament espirituals, i que amb aquesta obra comença la música del futur. Les protestes del públic vienès el dia de l'estrena (8 de febrer de 1907) no permeten que l'obra s'interpreti sencera.

Ja ben entrada la segona dècada del segle XX, Europa s'acosta irremissiblement a una guerra a gran escala i de conseqüències imprevisibles. Militarisme exacerbant i nacionalisme radical triomfen i mouen la societat i les relacions internacionals. S'estén la idea que els conflictes bèl·lics fan avançar la humanitat, engrandeixen els pobles i ennoblixen els qui hi participen: és a dir, es converteix la guerra en part de la cultura i en element de progrés. És esfereïdor constatar l'ànsia de guerra que es viu a la societat europea, no només per part d'estadistes, militars i fins i tot al carrer, sinó també entre intel·lectuals i gent de cultura. Thomas Mann, l'agost de 1914, deia: "*Guerra! És una purificació, un alliberament, una immensa esperança!*" Molts artistes s'apunten a l'eufòria de l'inici de la guerra, tot donant vida a fantasies de violència i destrucció que el seu art ja reflectia. I els músics no en són una excepció. Arnold Schönberg també va ser víctima d'aquella "psicosi bèl·lica" fins al punt de comparar els atacs de l'exèrcit alemany a la decadent França amb la seva croada contra la decadència de la música del seu temps.





L'òpera *Pélée et Mélisande* de Claude Debussy va ser estrenada a l'Opéra Comique de París l'abril del 1902 amb força polèmica. Vincent d'Indy en va dir: "*Cette musique ne vivra pas car elle n'a pas de formes*". A la imatge, escena del muntatge de Bob Wilson que es va veure al Gran Teatre del Liceu el 2011

L'agost de 1914 escriu una carta a Alma Mahler en la qual mostra la seva militància per la causa alemanya i s'equipara amb les seves tropes en la lluita per combatre compositors com Bizet, Ravel o Stravinsky, productes de la decadència burgesa: "*Ara arriba la revenja! Ara llençarem aquests mediocres sembradors de kitsch a la foguera de l'esclavitud i hauran d'aprendre a venerar l'esperit alemany i a adorar el déu alemany!*"

Alban Berg també es lamentava d'haver de ser un simple espectador davant d'aquests grandiosos esdeveniments. De fet, tots dos i també Webern van arribar a allistar-se, però mai no van tastar el front de guerra. Ravel, en canvi, entusiasmat també amb la causa bèl·lica per salvar França dels bàrbars, no va parar fins a aconseguir ser present al front, encara que fos conduint ambulàncies (la seva fragilitat física l'eximí de fer de soldat); només hi va aguantar tres mesos i en tornar va confessar: "*Sens dubte veuré coses més espantoses i repugnants; però no crec que visqui mai més una cosa tan profunda i estranya com aquella espècie de terror sord.*"<sup>1</sup> I va acabar traduint aquella desolació en l'única obra que va poder escriure en tres anys, la suite per a piano *Le tombeau de Couperin*, en què cada peça està dedicada a un amic o col·lega mort al front: rere l'aparent fredor d'aquestes delicades llàgrimes de so, hi bull una emoció plena de melangia i nostàlgia, com si volgués apartar la mirada d'aquella

sinistra carnisseria. Berg també reacciona a cop de pentagrama, i en tornar del front el 1915 escriu *Wozzeck*, una al·legoria de l'abominable demència que ha vist al seu voltant.

## Meravellosos monstres musicals

Tanmateix, és una època molt fecunda en el món artístic, i prolífica musicalment; en aquests anys de tensió creixent i de revolucions latents hi ha una mena de desfici creatiu que ateny totes les disciplines i genera una vida cultural de gran riquesa. Certament, hi ha una part de la creació musical que segueix la tradició, evita el compromís i la transgressió, manté la distància amb l'entorn o aparta la mirada dels esdeveniments: però també hi trobem obres ombrívoles, inquietants, prenyades d'un alè ferotge, quasi premonitori del que és a punt d'arribar. Una de les quals és *Pierrot lunaire*, op. 21 d'Arnold Schönberg, que s'estrena el 16 d'octubre de 1912 a la Choralion-Saal de Berlín (i amb Stravinsky entre el públic), una de les obres més revolucionàries i provocadores de l'època. Escrita per a cinc instruments i una soprano que ha de cantar els poemes en estil *Sprechstimme*, una mena de cant parlat sense melodies ni afinació concreta en què destaquen els crits i la declamació, l'obra es basa en un cicle de poemes d'Albert Giraud que barregen de forma escabrosa temes com el sexe, la religió, la violència i la mort, tractats amb una estètica

expressionista i un llenguatge absolutament atonal. La irreverència dels temes i l'aspror delirant i feridora de la música van provocar un fort rebuig, però *Pierrot lunaire* s'ha acabat revelant com un retrat formidable de la decadència d'una civilització europea en plena crisi i abocada a una guerra monstruosa.

L'any 1913 Alban Berg escriu les *Tres peces per a orquestra*, op. 6, l'única obra purament simfònica d'aquest autor, amb un desplegament sonor descomunal i molta percussió. En veure la partitura, Theodor Adorno va dir que allò sonaria com les *Cinc peces orquestrals* de Schönberg i la *Novena Simfonia* de Mahler alhora; i Pierre Boulez va dir que era "*la peça més desmesurada de la literatura musical de l'època, d'una embriaguesa dement i d'una declamació histèrica insostenible*". La tercera d'aquestes peces és una *Marxa* que simbolitza un destí implacable abocat a la catàstrofe amb un final d'una violència sonora extrema. ¿Són, potser, els sons de la guerra que ha de venir? El 31 de març d'aquell mateix any, l'estrena al Musikverein de Viena de les *Sis peces per a gran orquestra*, op. 6 d'Anton Webern provoquen un escàndol de dimensions inimaginables que acaba als jutjats i a la portada dels diaris. En aquest cas, però, la irritació no només la provoca la violència o la rudesia de la música, sinó també aquell mareig tonal, aquell vertigen sonor que produeix la *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres), refinada i d'una sensibilitat

delicada, de cèl·lules brevíssimes i silencis abundants, de clústers que exasperen els aficionats vienesos: va ser una de les obres més influents del seu temps.

## El sacrifici ritual d'una estètica i d'un món

La concentració d'obres mestres, emblemàtiques i revolucionàries durant aquells mesos previs a l'esclat de la voràgine bèl·lica, la culmina precisament *La consagració de la primavera* d'Igor Stravinsky, un poema coreogràfic escrit per als Ballets Russos de Serge Diaghilev i estrenat al teatre dels Camps Elisis de París el 29 de maig de 1913 sota la direcció de Pierre Monteux, i amb un dels escàndols més sonats de la història de la música. Tot i el subtítol, "Imatges de la Rússia pagana", en l'obra no hi ha ni argument ni programa, sinó la juxtaposició d'imatges independents i de grans blocs sonors sense desenvolupament, a mode de mosaic cubista, en una mena de jungla rítmica i tímbrica servida per un llenguatge orquestral sofisticat de gran virtuosisme i complexitat. Simon Rattle va dir que "els primers cinc minuts d'aquesta obra són un dels moments més revolucionaris de la història de la música, i evoquen quelcom extraordinari i aterridor alhora: no saps si és alegria, terror, odi o una barreja de tot".

I certament, la música d'aquesta obra és inquietant i torbadora: sobre un batec irregular i neguitós, acords dissonants i violents, fanfares salvatges, sons apocalíptics, explosions sobtades, esgarrapades de la corda i xiscles del metall, que provoquen una sensació de caos i d'angoixa, com si fóssim en un camp de batalla o enmig d'un bombardeig. Stravinsky dóna veu a l'atàvic caràcter sanguinari d'Occident, que en aquest canvi de segle s'ha accentuat. De fet, l'escriptor nord-americà Alex Ross està convençut del caràcter profètic i premonitori de *La consagració*: segons ell, cal llegir-la com una advertència severa de l'arribada de la barbàrie de la Primera Guerra Mundial. L'escàndol que es va produir el dia de l'estrena també és un viu reflex de la tensió i la violència que imperava en aquella societat: passions extremes, instints desfermats, entusiasme embogit. Un niu d'abelles.

*La consagració de la primavera*, doncs, representa l'arribada inexorable i irreversible de la música moderna, és un sacrifici de regeneració que obre les portes a la música del segle XX i enterra l'estètica anterior. Però



*La consagració de la primavera*, ballet amb música d'Igor Stravinsky i coreografia de Vaslav Nijinski, es va representar per primer cop a París el 29 de maig, i és un punt d'inflexió en la consideració de la música fins al moment

també té un caràcter premonitori inequívoc: és tot un presagi, una mena d'oracle sonor que augura la violència i la devastació que és a punt d'arribar a través d'una música ferotge, agressiva i angoixant.

## Retrats de la massacre

La Gran Guerra va acabar sent diferent de qualsevol altra: una guerra a gran escala i monstruosa, amb una tecnologia armamentística avançada i amb tot el poder industrial al servei de l'estratègia militar, amb transport mecanitzat, vehicles pesants, tancs i canons de gran abast, amb atacs aeris indiscriminats i amb la població civil com a objectiu, amb una quinzena de països implicats i milions de soldats mobilitzats. El resultat fou demolidor: nou milions de morts en quatre anys, centenars de milers de mutilats, ciutats senceres devastades, misèria humana i moral, i una sensació de solitud, desànim i desorientació com mai abans no havia viscut Europa.

Stravinsky se n'havia mantingut al marge, refugiat a Suïssa; i durant els últims esbufecs de la guerra, desanimat i arruïnat, escriu un retrat agre i desolador de la rereguarda a *L'histoire du soldat*, estrenada a Lausana el 28 de setembre de 1918. Escrita per a tres actors, set instruments i narrador (un format peculiar degut més a les estreïtes del moment que a cap idea renovadora) i amb llibret de Ferdinand Ramuz inspirat en un conte del folklore rus, explica les desventures d'un soldat que, tornant a casa de permís durant la guerra, es troba un personatge (el dimoni) que li proposa bescanviar el violí (l'ànima del soldat) per un llibre que prediu

el futur. L'ambició perverteix el soldat, que perd la identitat, sempre és burlat pel dimoni, i que ja mai no tornarà a ser el mateix. La música d'aquesta faula és molt propera a la del jazz o la del circ i supura un alè tràgic i desesperançat sorgit d'un món desolat i embrutat per l'home.

Probablement, el retrat musical més eloqüent i brillant d'aquest moment dramàtic de la història d'Europa el va compondre Ravel pocs mesos després d'acabar la guerra. *La valse*, projectada a principis de segle, havia de ser (en paraules de l'autor) una apoteosi en honor al gran Strauss (Johann) i a la dansa que millor expressa l'alegria de viure; però acabada la guerra, Ravel converteix *La valse* en un retrat enlluernador i sarcàstic de la història recent del Vell Continent, una gran metàfora de la Viena imperial de fi de segle, d'aquell món frívol i periclitat, d'aquell ordre social moribund que la guerra havia tallat en sec. I el vals, símbol d'aquest món, es converteix en mans de Ravel en una dansa macabra, frenètica, un remolí seductor i inquietant d'onades de so sobre un ritme obsessiu; un vals imballable i desconcertant, que ara s'accelera i adés ensopega, en què melodies aristocràtiques s'esquitxen d'esgarips i espetecs, d'esclats de la percussió i del metall, que li confereixen un aire irreal i demoníac, i que desemboca en un final delirant i paroxíctic, com un edifici que s'enruna, un món que fracassa enmig d'un alegre apocalipsi. *La valse* és la vella Europa ballant mòrbidament, exhausta i vacil·lant, fugint dels horrors del passat recent i abocada als horrors d'un futur no gaire llunyà. ♦



# Les idees canvien (la guerra destrueix...)

## REPERCUSSIONS DE LA GRAN GUERRA A CATALUNYA I ESPANYA

per Jorge de Persia

Després de la guerra el panorama va ser radicalment diferent del 1914. Stravinsky s'adhereix al "*ritorno all'antico*", un neoclassicisme que, almenys a Itàlia, acaba connectant amb el feixisme; les noves propostes estètiques de Jean Cocteau i el Groupe des Six a París manifesten un clar allunyament dels plantejaments i les inquietuds ideològiques del gran mestre del segle XX que va ser Debussy, mort enmig dels durs bombardejos sobre París el 1918. Schönberg installa el dodecatonisme i a Alemanya l'armistici obre el camí d'una nova contesa amb el nazisme pel mig.

A Espanya, les primeres avantguardes del 1920 van mirar cap a les idees de Falla, que va aportar dues grans obres del segle XX (*El retablo de Maese Pedro* i el *Concerto per a clave*), encara que van deambular pels corrents de moda fins que la Guerra Civil va re-instaurar el neocasticisme.

Des dels anys del canvi de segle, el món artístic català era molt proper a París. La relació des del temps del Modernisme i l'Art Nouveau eren importants, i la bohèmia de Satie, Rusiñol i Casas compartien ideals i estètica. Debussy era la marca de la modernitat al costat de les músiques de Ravel, i Ricard Viñes era el seu intèrpret preferit i substancial. Albéniz va obrir les portes al segle XX amb la suite *Iberia* en un moment en què l'*espanyolisme* de Sarasate, Bizet, Saint-Saëns i Rimski va deixar pas al subtil llenguatge d'*Iberia* de Debussy o la *Rhapsodie espagnole* de Ravel. L'evocació era el seu llenguatge preferit. La societat espanyola del primer quart del segle presenta un pol administratiu i dos centres de desenvolupament:

Catalunya i el País Basc. En correspondència, es manifesten ja dos àmbits molt delimitats en termes estètics i de reflexió conceptual. Mentre la sarsuela regnava a Madrid, a la Barcelona industrial el modernisme havia donat fruits en una estètica de caràcter més interior, de contacte amb els centres europeus, que treballava amb un llenguatge menys expansiu i de més profunditat. Albéniz, Granados, intèrprets com Pau Casals o Ricard Viñes, certifiquen la seva dimensió internacional.

Anys abans del 1914 es promou un "retorn a l'ordre", que se sintetitza en un benefactor "mediterranisme" d'arrel identitària i en un procés que, per la "neutralitat" davant la guerra i l'auge econòmic que això genera, donarà lloc a un desenvolupament de la vida musical de personalitat, culminació del que estava establert en el passat modernisme. Píccasso, que va beure allà les seves arrels, serà després el revulsiu de les avantguardes plàstiques franceses.

Sense ser representant del moviment, la figura magistral i erudita de Pedrell va ser frontissa eficaç amb les generacions següents, des del mestre Albéniz, a la generació de Falla, Granados, Viñes o Malats, fins a Gerhard i Taltabull, que van compartir aventura generacional amb Toldrà, Mompou o Blancafort, entre d'altres. I les seves idees van sustentar una indiscutible catalanitat, en un context social i polític conseqüent amb la seva filiació amb Europa.

La realitat social i cultural de la capital del Regne el 1900 estava marcada per l'exaltació nacional que es genera amb motiu de la guerra a Cuba i la pèrdua de les colònies. Casticisme paisatgista en la sarsuela i for-

mes properes d'un pretès "nacionalisme espanyolista" a la recerca d'identitat.

Unamuno havia anticipat a final del segle XIX, en termes premonitoris: "*Espanya està per descobrir i només la descobriran espanyols europeïtzats*." I aquells "afrancesats" que van decidir la seva formació a París: Albéniz, Granados, Viñes, Falla, són els que definiran la bandera de la modernitat.

En començar la contesa internacional, Falla decideix a desgrat seu deixar París, on, a causa del desinterès espanyol, va estrenar *La vida breve*, amb gairebé una dècada de retard.

Explica el crític Georges Jean-Aubry que una tarda d'agost de 1914 Falla va arribar a casa seva per acomiadar-se, ja que la guerra l'empenyia a deixar París. El seu caràcter, molt mesurat sempre, es va mostrar aquell dia radiant i ple d'entusiasme patriòtic anti-alemany. "*Hem pres Mülhausen!*" li va dir...; ell i el seu germà havien pensat d'enrolar-se com a voluntaris.

En efecte, aquell 8 d'agost de 1914 les forces militars franceses havien entrat a la ciutat alsaciana davant una retirada tàctica dels alemanys, que París va viure amb joia de victòria. Dos dies després la ciutat tornava a ser ocupada per les tropes germàniques.

La guerra escampa aquell grup tan nodrit de músics espanyols que van conuiu a París amb els seus col·legues francesos; Albéniz havia mort el 1909, Turina va tornar a Espanya el 1913, on va estrenar *La procesión del Rocío*, Granados s'havia instal·lat a Barcelona, encara que la seva presència a París era freqüent, molt admirat com a pianista i

compositor que va sorprendre amb *Goyescas*. Els pianistes Ricard Viñes i Joaquim Nin van romandre allà.

Els francesos van assumir el seu rol, i entre els que van participar en la renovació musical, Maurice Ravel<sup>1</sup> dóna compte a Falla de la situació: Delage està destinat a Fontainebleau, Schmitt al front per desig propi; Ravel es va presentar a Baiona i no va ser acceptat perquè li faltaven 2 quilos i el seu germà estava destinat als cotxes sanitaris. Al gener, Georges Jean-Aubry li explica: *“J’ai vu Ravel plusieurs fois: il doit partir comme automobiliste militaire; Schmitt est sur la ligne de feu. Caplet est soldat au Havre [...] Maurice Delage conduit une automobile militaire, Stravinsky va venir incessamment à Paris: són frère, dans l’armée russe, a été blessé, mais légèrement [...] Debussy va bien et est à Paris paisiblement. Satie également, je l’ai vu avant-hier chez Ravel.”*<sup>2</sup> Roland Manuel va sortir cap a Constantinoble amb l'exèrcit expedicionari.

La vida musical de Madrid es veu particularment renovada a partir del començament de la guerra del 1914, ja que es planteja sobre un procés de base intel·lectual i progressista, en una societat molt aferrada a una idea tradicionalista i immobiliària. El 1914 Ortega y Gasset proposa en *Las meditaciones del Quijote* un concepte renovador de la tradició, compartit en la música per Falla.

Aleshores, tal com va passar amb Arthur Rubinstein, molts grans intèrprets van haver de buscar horitzons on continuar la seva feina, i la neutralitat espanyola els va facilitar les coses. Fins i tot van rebre suport oficial, com ara passaports facilitats a través de la Casa Reial.

No només funcionaven amb eficàcia les “filharmòniques del Nord”, entre les quals la d'Oviedo, o la molt significativa de Bilbao, sinó que a Madrid la creació de la Sociedad Nacional de Música el 1915 i els seus cicles van acollir una intensa vida musical. A Barcelona desenvolupava la seva acció a partir del 1913 l'Associació de Música da Camera, liderada per Manuel Clausells, una de les experiències més notables fins al començament de la Guerra Civil.

El 1915 es posarà en escena a Madrid una de les primeres obres de la música nova a Espanya: la gitaneria *El amor brujo*, producte de la relació vital de Falla amb el matrimoni Martínez Sierra, responsables d'un nou teatre musical. María i Gregorio encarreguen obres i treballen amb Usandizaga, Falla, Tu-



rina... i recuperen glòries del Modernisme amb Santiago Rusiñol i Juan Ramón Jiménez. Els projectes de teatre d'art promouen el camí de la pantomima ballable musicada, i de noves formes d'escena. Dos anys després de *Le sacre*, s'expressa un cert “primitivisme” en la mateixa expressió musical, d'arrel no exòtica sinó espanyola.

En la línia del seu mestre Pedrell, Falla estableix una forta relació amb Catalunya. *El amor brujo* es va presentar després al Teatre Imperio de Barcelona, i aquell estiu Falla va començar una llarga temporada de feina en aquesta ciutat, instal·lat a casa dels Martínez Sierra (carrer del Rosselló, 166, 2n 1a), i molt a gust, ja que hi romandrà gairebé sis mesos.

La modernitat era en alguns ambients catalans signe d'identitat. Ja coneixien l'obra de Falla, i després d'uns dies a Sitges, Falla comenta amb sorpresa: *“Estic estupefacte de veure com em coneixen aquí sense haver-hi vingut jo fins ara. Tota la gent que té relació amb teatre, música, etc. és amabilíssima amb mi. No sé encara quan me n'aniré”*...

El treball de Falla es reparteix entre escriure algunes músiques per a representacions teatrals barcelonines de la companyia d'Enrique Borrás i Martínez Sierra, i passa temporades gaudint del silenci al Cau Ferrat de Sitges, convidat pel seu amic Rusiñol, alternant-ho amb *“saludables banys de mar”*. L'ocupava la preparació de la nova versió or-

questral de concert d'*El amor brujo*, i deixa gairebé completa l'orquestració dels nocturns (*Noches en los jardines de España*).

Retroba el seu mestre Pedrell, i l'admirat Enric Granados, amb qui recorda els temps de París.

Granados preparava l'estrena de l'òpera *Goyescas* a Nova York, prevista per al 1914 a París però cancel·lada arran de la guerra. El desembre del 1915, Manuel de Falla i altres amics acomiaden amb emoció Enric Granados al port de Barcelona, al costat del transatlàntic que el portava a Amèrica. L'il·lustre músic català viatjava per assistir a Nova York a l'estrena de l'òpera *Goyescas*, atemorit sobretot per les notícies que circulaven de l'acció indiscriminada dels submarins alemanys.

Trista premonició, ja que de retorn a Barcelona des d'Anglaterra –havia incorporat una escala imprevista en el viatge de tornada per passar per Londres–, el 24 de març de 1916 el Sussex va rebre l'impacte d'un torpede que el va destruir parcialment. El caos generat immediatament a bord va determinar que Enric Granados i la seva esposa Amparo morissin ofegats. Esmenten les cròniques –els detalls els relata Clark en la seva biografia<sup>3</sup>– els estranys temors de la parella que els predeien un final tràgic.

La notícia de la mort de Granados arriba a Espanya en ple debat entre aliadòfils i germanòfils i va fer vessar la paciència de molts intel·lectuals i polítics que reaccionen davant la presumpta “neutralitat”, i el que això suposava d'aïllament per a Espanya, que veu constantment amenaçats i enfonsats els seus vaixells mercants. Es publiquen manifestos pro nacions aliades d'adhesió dels intel·lectuals –i alguns músics– a aquesta causa francòfila.

El pianista Ricard Viñes –un dels amics més propers d'Enric Granados–, mogut per un antigermanisme testimonial, es nega a tocar Bach i autors alemanys. Ramón Pérez de Ayala, des de les pàgines d'«Espana»<sup>4</sup> reflexiona indignat i emocionat sobre el silenci i el desinterès general que sembla envoltar la mort del músic.

A la portada d'aquest número de la revista creada per Ortega y Gasset, Luis Bagaría pinta amb caricatura en color les imatges simbòliques de Wagner i de Beethoven, afligits i endolats, que als núvols celestials reben el Granados assassinat; al peu es llegeix: *“No ens culpis, diu Wagner, que també nos-*



*altres vam haver de patir i aguantar el nostre poble, i això que érem els seus fills.”*

La guerra deixa sense espais els Ballets Russes de Diaghilev, que arriben a Espanya la primavera del 1916 i promouen una revolució creativa permanent, que culmina amb la col·laboració amb Falla i Picasso per a *El sombrero de tres picos*, que estrenen a Londres i a París al tombant de 1919-1920. Un èxit que no es veia des de *Petruixka*, segons paraules de Dukas.

La *troupe* de ballarins sobrevivia amb prou feines, atesos uns ingressos migrats, en llargues gires per ciutats espanyoles, encara que creava amb una intensitat indirectament proporcional. És més, es recreaven, ja que la seva experiència espanyola els va fer canviar o transitar nous rumbos. Assenyalen estudis en la matèria,<sup>5</sup> per exemple la “metamorfosi d'estil” que viuen els Ballets a Barcelona el 1917, on “*van creure que havien estat introduïts a una nova estètica gairebé religiosa. I la prova de la seva admiració és que els catalans van proposar d'esbossar un ballet català per a Diaghilev*”. La música havia de ser de Jaume Pahissa, amb decorats de Picasso i guió d'Eugeni d'Ors, basat en la Festa Major de Vilafranca.

Va ser el juny d'aquell any que Nijinski va ballar al Liceu, que esdevingué l'últim escenari europeu de la seva carrera, i l'última vegada que Diaghilev el va veure en escena. Els col·laboradors catalans dels Ballets són nombrosos i de primera línia: Miró, Josep Maria Sert, Picasso... Els artistes plàstics russos vinculats als Ballets, aïllats de Rússia per les circumstàncies de la guerra i la revolució, han de treballar temporades en llocs de la Mediterrània. Natalia Gontxarova i el seu marit Mikhaïl Larionov van residir a Sitges, on també es va instal·lar la companyia dels Ballets durant les seves presentacions a Barcelona.

Coincidint amb les funcions dels Russes al Teatre del Liceu, la Companyia de Martínez Sierra puja al Novetats de Barcelona la pantomima d'*El Corregidor y la Molineira*, que Zuloaga i Josep Maria Sert titllen de meravellosa; Diaghilev també hi assisteix i s'hi suma Picasso. La idea inicial va sorgir d'aquella convivència de Falla amb els Martínez Sierra a Barcelona el 1915, i s'estrenà a Madrid el 1917. Un any de seriosos conflictes socials a Espanya i particularment a Barcelona.

Picasso i els Ballets arribaren allà després d'estrenar *Parade* el 18 de maig de 1917 al

Théâtre du Châtelet de París, “*la batalla més gran de la guerra*”, va dir Cocteau. Picasso està gairebé fins a finals d'any a Barcelona per preparar la posada de *Parade* al Liceu al novembre, i d'aquesta etapa és el famós teló de l'Arlequí. Amb Massine van a les *corridas* de toros; també la transformació d'*El Corregidor* en *El sombrero de tres picos* està en marxa.

Les morts prematures d'Albéniz i de Granados havien generat un buit generacional a Catalunya. En aquestes circumstàncies es desenvolupen els primers anys de vida musical de la nova generació de músics catalans.

Potser la figura més significativa d'aquests anys de la guerra va ser la d'Eduard Toldrà, que va fer compatible en aquells primers temps de la seva carrera la seva activitat d'interpret i, lentament, la de compositor, que va florir amb intensitat els primers anys de la postguerra. La contesa bèl·lica va interrompre la seva experiència en escenaris del centre d'Europa amb el Quartet Renaixement, que havia creat el 1912. Amb ell desenvoluparà una gran tasca fins a la seva dissolució el 1921, tot donant a conèixer a Espanya –i especialment a Madrid, en el cicle de la Sociedad Nacional– obres de Ravel i de Debussy.

El jove Robert Gerhard havia marxat a estudiar a Munic, i el començament de la guerra va obligar els seus pares a fer-lo tornar. De manera que el 1915 va començar a Barcelona estudis amb Granados, que continuà a la seva Acadèmia amb Frank Marshall després de la mort del mestre. És també quan comença a treballar amb Felip Pedrell. L'empremta mediterrània i catalana es manifesta en les seves primeres obres: *L'infantament meravellós de Schaharazada* amb textos de López-Picó, i del poeta Josep Carner: *Verger de les galanies*. En aquells anys 1917-1918 treballa en dos tríos, amb clares influències de Falla, i de Granados i Ravel, que van deixar obres en el gènere.

Un altre dels joves compositors de llavors, Cristòfor Taltabull, està tota l'etapa de la guerra al centre d'Europa, on feia els seus estudis, primer a Munic i posteriorment a París.

Jaume Pahissa, compositor jove, també, va ser molt actiu en aquests combats noucentistes en diferents àmbits de la vida musical. El 1913 va estrenar la seva òpera *Gal·la Plàcidia* al Liceu, i com la majoria de la generació, tots comencen a tenir una presència activa i determinant a partir del final de la contesa.

Un altre jove de llavors que havia començat feia uns anys els seus estudis de piano a París i allà ja començava a treballar en les seves primeres composicions per a piano, va decidir als 21 anys tornar i romandre a Barcelona, ja que ja entrava en període de lletres. Era Frederic Mompou, que precisament el 1914 comença la seva amistat amb un altre dels cridats a tenir la paraula musical d'aquests anys, Manuel Blancafort, també rellevant des del final de la guerra.

De Mompou són *Impressions íntimes*, i fins i tot una cançó sobre poesia de l'amic i col·lega Blancafort: *L'hora grisa*. La vida a Barcelona transcorre per a ells íntima, bo i esperant que finalitzi aquell horror que vivia Europa. Almenys en aquestes primeres obres, que culminen amb l'edició al final de la guerra amb *Cants màgics*, la crisi europea no hi deixa testimoni. ♦

## Notes

1. París, 15-XII-14
2. “He vist a Ravel diverses vegades: ell ha de marxar com a automobilista militar; Schmitt està a la línia de foc. Caplet és soldat a Le Havre [...] Maurice Delage condueix un automòbil militar, Stravinsky vindrà en breu a París: el seu germà, a l'armada russa, ha estat ferit, però lleument”. [...] “Debussy està bé i es troba a París en pau. Satie, igualment, el vaig veure ahir a casa de Ravel”.
3. Walter Aaron Clark: *Enrique Granados*. Oxford University Press, 2006. p. 164.
4. «Espana. Semanario de la vida nacional», núm. 63, Madrid, 6 de abril de 1916, p.10. La «Revista Musical» del 30 d'abril de 1916 es dedica a Granados amb col·laboracions: cartas de Debussy, Saint-Saëns, Fauré i D'Indy, breus escrits de Falla, Oscar Esplá, Tomás Bretón, Alfonso Albéniz, comtessa de Castellá, Joaquín Turina, Rogelio Villar, Adolfo Salazar i d'altres.
5. John K. Walsh “Espana y los Ballets Russes de Diaghilev. Contexto histórico: España durante la Primera Guerra Mundial” en *Los Ballets Russes de Diaghilev en España* (ed. Y. Nommick-A. Álvarez Cañibano). Madrid, 2012.

# JOAN MOLL

## L'EXERCICI VITAL DE LA MÚSICA

per Jordi Alomar Payeras

**J**oan Moll em cita al Bar Bosch, veritable centre neuràlgic i punt de trobada consolidat de la Ciutat de Mallorca. Mentre arriba, faig memòria del seu arbre familiar: és fill de Francesc de Borja Moll, autor, juntament amb Antoni Maria Alcover, del diccionari que recull de manera més fonda tot el cabal lèxic de la llengua catalana. Els seus germans Catalina, Josep –ja morts–, Francesc i Aina han dedicat les seves vides a construir i consolidar les Illes des de la Cultura en majúscula, en una etapa de la història en què la indústria turística de sol i platja –gallina d'ous d'or, única prioritat política aparent– ha arrasat gairebé tot el que de distintiu pogué tenir l'arxipèlag, la cultura inclosa. Joan Moll, activista des del piano i des de la seva inesgotable tasca de difusió del repertori musical illenc, és sens dubte el principal responsable que avui puguem incloure les Balears dins el mapa d'una realitat musical rica i complexa. Mostra d'això són els nombrosos articles publicats en aquesta Revista durant l'any 1998 dedicats a la música a Mallorca, així com el seu extens catàleg discogràfic.

La tasca de redescobrir autors balears comença de manera ben natural i lligada ja al primer contacte amb la música: el seu pare era melòman i pianista reeixit, i mantenia una bona amistat amb el compositor polençí Miquel Capllonch, que havia estat professor al Conservatori de Berlín i que orientava el filòleg en el seu progrés en la pronúncia alemanya –cal dir que Francesc de Borja Moll fou professor d'alemany de l'Institut Nacional d'Ensenyança Mitjana de Palma des de 1938 i durant gairebé trenta anys. Fins i tot algunes peces de Capllonch estan dedicades a Francesc de Borja Moll. “La il·lusió de mon pare era que jo estudiés música. Ell

era un enamorat de la música. A casa teníem moltes partitures. Per això vaig entrar al conservatori als sis anys, però ben aviat vaig deixar-ho anar perquè la pedagogia allà era tan aberrant com això del TIL [tractament integrat de llengües] d'ara... Als onze anys hi vaig tornar, examinant-m'hi per lliure. La meua mestra aleshores era na Conchita Vilella. Després d'haver fet la carrera amb ella, vaig partir a Barcelona a fer allò que aleshores en deien els cursos de virtuosisme, amb Joan Gibert.” Obtingué el Premi d'Honor de Virtuosisme, ni més ni menys. “Fruit d'aquesta estada al Conservatori de Barcelona sortí, gairebé de casualitat, la meua primera actuació com a solista amb orquestra. I poca broma: amb l'Orquestra Municipal de Barcelona dirigida per Eduard Toldrà! Feia temps que havia anat aprenent un concert per a piano i orquestra que aleshores havia escrit en Lluís Albert Rivas, i sortí casualment l'ocasió d'estrenar-lo al Palau de la Música. I així va ser!” Val la pena citar un fragment de les notes sobre el programa d'aquell concert, amb referència a l'estrena: “obra de factura neorromàntica, está escrita con una sinceridad ajena a toda preocupación derivada de tendencias musicales ultramodernistas y acusa una exuberancia melódica que puede sorprender en un compositor de las actuales promociones”. Fou el 25 de gener de 1959. Joan Moll tenia poc més de vint anys i ja s'havia establert a Alemanya.

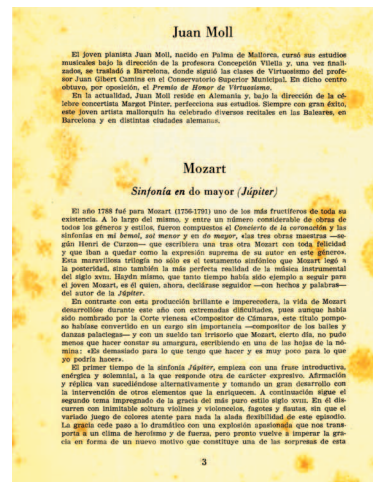
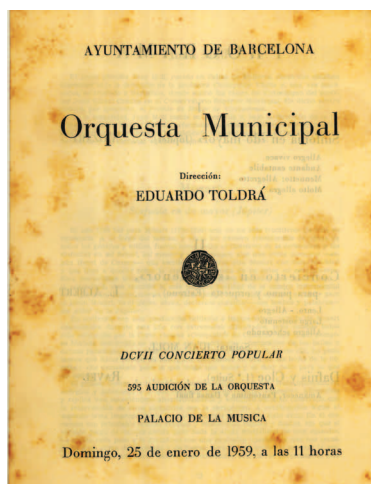
“Poc després d'haver acabat al Conservatori de Barcelona vaig obtenir una beca del Ministeri per anar a estudiar a Alemanya tres mesos, i finalment m'hi vaig quedar dotze anys! La idea inicial era anar-hi per estudiar amb Edwin Fischer, però no va ser possible. En lloc d'això, vaig treballar amb Margot Pinter, que havia conegut abans a Mallorca, i Günther Ludwig, a Wuppertal. Vivia al mateix conservatori, literalment. Vaig poder

allargar l'estada perquè, després dels tres mesos de beca, vaig trobar feina fent arranjaments per a un editor. D'això, i de fer concerts, vaig poder viure durant molts d'anys.” Fou allà on conegué Claudio Arrau, amb qui va poder treballar i conviure com a “deixeble itinerant” durant nou anys. “Amb motiu d'un recital seu a la ciutat m'hi vaig presentar sense recomanació de ningú i va acceptar la meua petició d'escoltar-me. Volia que em digués si valia la pena que continués dedicant-me al piano. Em va dir que tenia moltíssim de talent. Animat per la seva reacció, em vaig atrevir a demanar-li si em voldria fer classes, i aquella mateixa tarda ja vaig entrar a formar part del seu grup de deixebles europeus itinerants. La seva mànager ens enviava la llista de ciutats de cada gira europea –uns tres mesos a la primavera i dos o tres a la tardor-hivern– i ens desplaçàvem allà on més li convenia. Fèiem de tot, de xofer, d'ajudant... Ens anomenava «els seus micos». Fou una experiència extraordinària. Les classes eren normalment conjuntes. Tenia una gran capacitat de comunicació i li bastava parlar per fer entendre el que ens exigia. Mai es va asseure al piano a classe per mostrar-nos com fer quelcom. Tampoc ens va voler cobrar mai per les classes, trobava que ja prou inversió fèiem amb els viatges.” L'empremta d'Arrau com a pedagog és fonamental: “Ens inculcava el sentit de l'ètica com a intèrprets. Estar al servei de la música i no cercar el nostre lluíment. No exigia a ningú més del que podia donar, en arribant al seu màxim possible. Sortíem de les classes més animats, confiats en les pròpies forces. Mai ens vam sentir enfonsats, ben al contrari. Recordo una vegada que em digué que ell havia estat nerviós tocant la quarta Balada de Chopin perquè sabia que em trobava dins la sala, i que recordava que l'havia tocat molt bé. Mai podré agrair suficientment el que suposà aquella dosi de confiança en mi mateix. Cre-





Joan Moll en una foto d'arxiu. A la dreta, dues pàgines del programa de mà del concert del 25 de gener de 1959 amb què el pianista balear debutà al Palau de la Música Catalana



ia que era una exageració bondadosa, però molts d'anys després Arrau em confirmà que era així de veritat. Ni els aplaudiments del Musikverein de Viena han estat per a mi tan valuosos com això.”

Pel que fa a l'actuació esmentada al Musikverein, val la pena esmentar una anècdota memorable. Interpretava la peça *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla amb l'orquestra de la sala, amb la mala sort que el programa de mà l'anuncià com a Georg Moll en lloc de Joan Moll. Per diversos motius no es publicà cap crítica de l'actuació ni es realitzà cap enregistrament o fotografia que pugui donar testimoni documental d'aquesta actuació...

La injecció d'entusiasme vital i humanista d'Arrau es contagià a l'activitat pedagògica que Joan Moll duu a terme –ara encara!– després de la seva tornada d'Alemanya. Obtingué una plaça de professor al Conservatori, on treballà durant set anys, passant posteriorment a l'Institut de Batxillerat Ramon Llull, com a professor d'alemany i de música. Difondre el coneixement musical ha estat la seva missió, a través de l'ensenyament reglat i també amb centenars d'iniciatives didàctiques extraescolars de divulgació com els Cursos d'Aproximació a

la Música, impartits arreu de Mallorca. Qui signa aquest article pot confirmar que l'experiència d'haver cursat un d'aquests seminaris fou determinant per a la vocació musical posterior.

La mateixa actitud vital féu que, afectat d'una dolència a la mà dreta, el fet de tocar durant anys només amb la mà esquerra no fos una renúncia sinó un repte per encarar un repertori insòlit i sovint bandejat: “En lloc d'enfonsar-me va ser tot un repte a la inventiva. Vaig fer recitals a la Fundació March de Madrid, a Barcelona, aquí..., tots amb obres només per a la mà esquerra. Fins i tot el Concert per a la mà esquerra de Ravel he arribat a tocar-lo cinc vegades amb orquestra.”

Una constant en la seva tasca interpretativa, docent i de recerca ha estat la difusió i redescoberta del repertori menys conegut. No només pel que fa a compositors illencs (Thomàs, Torrandell, Noguera, Samper...), sinó també d'estrangers, com Reinecke, Max Reger o John Field, les produccions dels quals sovint han estat eclipsades pel repertori consolidat. Aquesta feina de recerca patrimonial ha comportat l'enregistrament i retransmissió en primícia de molt de repertori. D'aquí les nombroses col·laboracions

amb Radio Nacional de España, TVE o Catalunya Música, entre d'altres, o recentment amb el Centre Robert Gerhard i La Mà de Guido amb l'obra pianística de Baltasar Samper.

La música de Chopin també és un dels seus camps de predilecció. Pel que fa a l'estada de Chopin a Mallorca, diu que “a través de les peces que va compondre a Valldemossa es poden seguir totes les vivències que hi passà, des de la joia lluminosa de l'arribada fins als ostinats melangiosos i anegats pel conflicte dels darrers mesos...”. Lligada a Chopin està una de les anècdotes de les quals se sent més satisfet: en una ocasió el presentador radiofònic Fernando Argenta proposà als oients de RNE votar la millor de sis versions distintes d'un mateix fragment de la *Fantasia-Improvisada*, però sense desvelar la identitat dels intèrprets. La versió escollida unànimement fou la de Joan Moll, i les altres eren d'Iturbi, Ashkenazi, Rubinstein, Arrau i Vasari...

Ara, als setanta-vuit anys i preocupat pels retrocessos flagrants d'una classe política inepta, continua amb la seva bonhomia fent concerts i donant a conèixer la música de les Illes. ♦



L'ànima del so

# PERE MARÍ

CASTANYOLES, TAMBORS I FLAÜTES PER AL BALL PAGÈS

per Josep Barcons

**A**ra fa dos anys, el musicòleg Jaume Escandell defensava a la UAB una tesi titulada *Lògiques estructurals en les sonades de flaüta i tambor de les Illes Pitiüses: aportació a l'estudi de les músiques de transmissió oral de la Mediterrània occidental*. El títol, llarg, com acostuma a passar en tantes tesis, no és pas que tingués una falta d'ortografia, sinó que l'instrument que es toca a Eivissa i a Formentera en gran part de la música popular s'escriu així: flaüta, amb dièresi. Acompanyat rítmicament pel tambor, aquesta mena de flabiol llarg i estret, amb l'interior lleument cònic i amb tres forats al capdavant del tub (dos davant i un darrere), és l'instrument encarregat de fer la melodia en les *sonades* que es poden sentir tant a una com a altra illa.

Tal com passa a la cobla amb el flabiol i el tamborí (i perdó per l'etnocentrisme de la comparació), flaüta i tambor són tocats per un mateix instrumentista, el *sonador*, però amb la diferència (i queda clar que l'etnocentrisme facilita algunes explicacions, però acaba jugant males passades) que "els nostres instruments" (els de la cobla: que quedi clar!), són bona mica més petits que els dels eivissencs i formenterencs... Aliens a comparacions, el cas és que flaüta i tambor s'han prodigat en tres àmbits diversos de la música tradicional pitiüsa, cadascun dels quals disposa d'un repertori específic

i distintiu que s'ha transmès sempre –com explicita el Dr. Escandell al títol de la seva tesi– de manera oral, memoritzant les posicions als forats i configurant un corpus d'un valor patrimonial incalculable.

Així, se'ls sent, d'una banda, en les celebracions litúrgiques més assenyalades del calendari cristià (són impressionants les caramelles de Nadal, fent una polifonia amb el cant redoblat que va meravellar el musicòleg Alan Lomax); de l'altra, intervenen en les anomenades *gaïtes*, la finalitat de les quals seria concertística, en tant que busquen el gaudi auditiu de l'oient en qualsevol trobada; i, finalment, són el fonament musical indispensable de les *ballades* característiques de les Pitiüses, conegudes com a ball pagès.

Aquest ball tradicional, que clava les seves arrels en el passat i que la vintena de colles que hi ha es cuiden de perpetuar, poc té a veure amb el ritme frenètic amb què l'illa capta turistes per cremar les nits d'estiu a clubs i discoteques com Amnesia, Ushuaïa, Privilege o la mítica Pacha. O vaja!, potser sí que hi té quelcom a veure, perquè si en aquests paradisos de l'electrònica, el glamour i els ulls brillants busquen –a banda de la promesa de diversió infinita– la seducció d'algun *partenaire*, aquesta és també (o era antigament) la finalitat del ball pagès, en tractar-se fonamentalment d'un ball per fer la cort. Per això (tal com faria avui qualsevol *hipster* que es preui), tant homes com dones

es posaven els seus vestits de gala (avui dits tradicionals) i s'arreglaven amb tota mena d'adreços i joiells. Però en el joc de la seducció no tot acaba en el vestir. I si als clubs es tracta de ser destre amb el cos, convidar a una copa i arrambar-se a cop de maluc amb les mandíbules més o menys desencaixades, al ball pagès tot és més delicat però no menys evident, i els homes sedueixen les dones a còpia de piruetes, salts i alçaments de cama en una ostentació d'agilitat masculina (val més traça que força...) que reblen –per si fos poc– demostrant la seva perícia rítmica fent sonar unes castanyoles precieuses que passen per ser les més grans del món. I a fe que, amb els seus 15 centímetres de llarg per 10 d'ample, fan impressió!

En Pere Marí "Tirurit" ni balla ni sona, però sí que construeix els tres instruments principals del folklore pitiü: flaüta, tambor i castanyoles, si bé n'hi ha d'altres no menys peculiars, com la xeremia (una mena de flauta doble amb llengüeta que tocaven els pastors), l'espasí, el bimbau, o diversos instruments de percussió generalment fets de canya com el calatrec, el roncador o el bruyidor.

Quan hi contacto, quedem per trobar-nos a la Fira Medieval d'Eivissa, que se celebra la primera quinzena de maig i on l'Ajuntament de la Vila es cuida que hi siguin presents alguns oficis tradicionals. Enmig de la conversa, algun que altre turista li demana sobre



els instruments o sollicita fer-s'hi una foto mentre es treu les ulleres de sol, somriu i aixeca el polze com si fos un cèsar amb calça curta i havaianes. A l'hora de fer de model, e Pere Marí, abillat amb un sobrecamisa i un barret negre, i amb un mocador groc al coll, agafa qualsevol dels tres instruments, però amaga el "cúter, que és amb el que faig els brodats [les sanefes de motius geomètrics o vegetals dels instruments], que han de quedar ben polits". Aquesta és l'eina amb què acaba –a còpia de paciència i de posar-hi hores– uns instruments "que pareixen obres d'art. Això és un material que costa molt de fabricar: encara que parega car, surt barat per als qui els feim". Efectivament, fer un joc de castanyoles (és a dir, 4 tapes) implica unes 40 hores de feina entre tallar la fusta, buidar-la i decorar-la, i es ven per 350 euros; igual que el tambor, que inicialment es feia buidant una rabassa de pi a un centímetre, però que ara "per anar al que és modern, es fa acoblant tauletes de fusta ben compacta, lligant-les amb un cercol d'ullastre [el nom que designa l'olivera borda, sense empeltar], i cobrint-ho a cantó i cantó amb una pell de cabra". A fer la flaüta, en canvi, hi ha dos dies de feina, costa 200 euros, i les deixa totes "aprovades per sonar".

En Pere Marí es dedica a aquests instruments des de fa 18 anys. En tenia 50 quan la seva filla li va demanar si no podria construir-los: "No és que ses dones toquin els instruments aqueixos", sinó que eren per als sonadors de la seva colla. Ell, fuster de professió, va engrescar-s'hi, aprenent l'ofici d'en Jesús de Can Fornés ("que era molt bo, però es va fer vell i se'n va anar") i sobretot d'en Toni de Can Pou, que l'ensenyà també al seu fill, en Toni Riera "March". En Toni Riera fill, doncs, que s'apropa als 40 anys, i aquest home amable, humil i prudent que s'acosta als 70, serveix la tradició de com construir aquests instruments com cal, atès que "no tinc res en contra seva, però d'altres els fan domés per a turistes, i no sonen bé."

Diu que la feina li ve a temporades, perquè les colles, amb un parell de jocs, van servides, però el jovent que va creixent també en necessita. Mentre treballava, anava fent "a hores perdudes. I ara, com que estic jubilat, ho tinc com un «jubi» [diu amb jota de Joan], posat en el sofà. Si no, és acabar-te de morir, i així pareix que vius", acaba afirmant amb un laconisme indolent, que no sembla pas que vingui de cap desencant ni de cap xacra de salut, perquè en Pere Marí és ceapat i ferm, amb una noblesa senzilla, afable i sòbria.



Josep Barcons

Si se li pregunta per la gènesi d'aquests instruments, amb la seva veu timbrada i pausada, contesta sense embuts dient que "vénen d'una tradició molt antiga, però la història no la sé". I si se li pregunta per proporcions i per mides, arronsa una mica les espatlles, i diu que es basa en les plantilles que té dels seus mestres, a qui qualifica no sols de "grans persones per ensenyar", sinó de "grans persones, perquè no es guardaven cap secret". El cas és que, a l'hora de fer les flaütes, les petites divergències derivades amb el temps del calc de les plantilles que li han arribat poden fer que la mida de l'instrument i la col·locació exacta dels forats pugui variar lleument, la qual cosa reverteix en una afinació ben peculiar. La flaüta, habitualment en Sol, té un registre diatònic d'una octava i mitja, en una afinació que –per descomptat– no és temperada, la qual cosa pot fer les delícies dels amants de la música microtonal.

¿Qui sap si aquí trobaríem també un punt de contacte inusitat entre les manipulacions de freqüència d'alguns DJ i l'escala natural de la flaüta, aproximant dues manifestacions culturals eivissenques aparentment tan antitètiques com la nit i el dia? Com, ¿qui sap si el fet que a tants clubs es beguin gintonics avui dia és la destil·lació moderna de l'atracció olfactiva que generen un parell de castanyoles, fetes tradicionalment (encara que avui també s'empra el cirerer) a partir de la fusta del ginebre? Efectivament, l'olor que

fan és balsàmica, i obrir-les i acostar al nas la cavitat que tenen proporciona una sensació plaent, relaxant i lleument narcòtica.

Ben al contrari del que passa amb la flaüta. En ser feta de baladre (un arbust tòxic, que fa accelerar el pols cardíac) i tenir l'embocadura estanyada amb plom (que també afecta negativament el cor), sembla que estigui pensada per posar a prova la salut dels sonadors o per –almenys– fer-los accelerar el pols (com passa en tantes discoteques!) al nivell d'aquells que ballen. És amb pols serè, en canvi, que en Pere Marí construeix aquestes flaütes, agafant una branca, tallant-ne uns 45 centímetres, buidant-la pel mig amb una broca del 6 i fent-hi passar una "agulla vermella de foc que va de 14 a 6 mil·límetres": en quedar cremat per dins per la roentor del foc, el tub ja no perilla de fer-se malbé amb la saliva; ni tampoc els tres forats, que es fan seguint el mateix procediment. Un cop fet això, tan sols cal fer un menjat a l'embocadura i tapar-la amb un tap de suro per tirar-hi el metall líquid, que aviat se solidificarà seguint la forma de les incisions que s'hi hagin marcat per generar l'embocadura. Després de passar-hi una mica de noguerina per enfosquir-la i un vernís de goma laca, l'instrument queda a punt perquè qualsevol sonador –amb l'obstinació subjacent d'un tambor repetitiu– iniciï una tonada que posi el cor en dansa lluny del techno i les cireres de la nit. Així sona Eivisa dins d'Ibiza... ♦

# ROBERT GERHARD

## A LA PANTALLA (II)

per Josep Lluís i Falcó

**P**assada la seva primera experiència al cinema, fent la música del llargmetratge *Secret People* (1951), uns anys més tard Robert Gerhard col·laborà en un projecte de quinze documentals per a la BBC TV (produïts conjuntament amb el Ministeri de l'Aire britànic).

*War in the Air* (Philip Dorté, 1952), que era el títol genèric de la sèrie, gaudia de compositors diferents segons l'episodi, però en tots es mantenia la sintonia de Sir Arthur Bliss, i l'enregistrament de la London Symphony Orchestra dirigida per Muir Mathieson, una de les persones més importants de la música cinematogràfica britànica, sempre a l'ombra. La resta de compositors que, juntament amb Gerhard, van participar fent les bandes sonores, van ser Sir Malcom Arnold, Sir William Alwyn, Anthony Hopkins, Clifton Parker i John Veale. De tots, qui més episodis va musicar va ser Gerhard, que fou l'autor de la banda sonora de cinc: "The Battle for Britain" (episodi 2, data de la primera emissió: 15/11/1954), "Desert Air Force" (episodi 5, 6/12/1954), "The Rising Sun" (episodi 7, 20/12/1954), "Wing Over Italy" (episodi 9, 3/1/1955) i "The Past and Future" (episodi 15, 14/2/1955).

Les seqüències aèries, sobretot les batalles, són les més personals, les més properes al seu llenguatge habitual en aquell moment que es manté fidel a la Segona Escola de Viena i que, com ja veurem, anirà molt més enllà en poc temps. Fa poques concessions als tòpics de la música de cinema de l'època: si bé trobem melodies arabitzants –en una clara convergència cultural local– en "Desert Air Force", és capaç de renunciar a l'ús de l'escala pentatònica (un recurs que hauria estat fàcil) en l'episodi "The Rising Sun", dedicat al front asiàtic. La seva renúncia (qui sap si rebuig) a aquests tòpics té la



seva màxima expressió en els seus treballs audiovisuals següents.

Gràcies al suport de la BBC, Gerhard va muntar un laboratori de música electroacústica, el primer laboratori privat del món d'aquestes característiques. *All Aboard* (1958), film de dibuixos animats per a la Bowater Co.; *Your Skin* (1958), documental corporatiu per a la Unilever, una multinacional especialitzada en productes cosmètics i aliments de llarga durada; i *DNA in reflection* (1964), van ser tots fets amb música electroacústica.

*DNA in reflection* va ser un encàrrec que Gerhard va acceptar pensant-s'ho molt abans: no l'hi podien remunerar, i només li podien oferir una còpia de la pel·lícula un cop acabada. Es tractava d'un film experimental, en el qual Hans Boye i Anand Sarabhai, els directors, mostraven imatges del

model de doble hèlix d'ADN, recentment descobert, filmades amb un caleidoscopi. La música d'aquesta pel·lícula, d'uns escassos vuit minuts, va tenir prou acollida com perquè Gerhard li donés vida autònoma amb el títol d'*Audiomobile* núm. 2, "DNA", i sembla que va ser la peça de música electrònica britànica més coneguda de la seva època. Hans Boye declarava el 2010 que quan li van encarregar la peça no eren gens conscients de qui era Gerhard, que, per a ells, era un compositor local que havia posat música a escultures; i que si n'haguessin sabut, del seu prestigi, segurament ni s'haurien atrevit a acostar-s'hi.

L'any anterior (1963), qui sí que es va atrevir a demanar-li una banda sonora va ser el director Lindsay Anderson, que li va encarregar la partitura d'*El ingenuo salvaje* (*This Sporting Life*), un intens drama social del *free cinema*. Som davant una música que més aviat podria ser per a una pel·lícula de terror: atonal, dissonant, no gens melòdica i, per tant, de nou allunyada dels estàndards cinematogràfics de l'època. De fet, Anderson no va entendre gaire aquesta música i la va mutilar en el muntatge final del film. Sembla que de la reelaboració d'aquesta banda sonora sorgí *Epithalamion* (1965-1966), composta en molt poc temps, i amb posterioritat a l'oratori *La peste* (1963-1965), amb el qual té moltíssims paral·lelismes.

Després, només dos treballs audiovisuals més, per a la televisió britànica: *The Count of Montecristo* (1964) i *Macbeth* (1964).

Jospe M. Mestres Quadreny deia que Gerhard, "a partir de 1966, ja es va poder permetre de prescindir dels treballs de supervivència per la quantitat i la qualitat dels encàrrecs que rebia". Tant de bo tots els treballs de supervivència fossin com els que Gerhard ens ha deixat. ♦



# UNA FELICITACIÓ MOZARTIANA

per Jordi Cornudella

El 23 de setembre del 1777, als vint-i-un anys, Wolfgang Amadé Mozart va deixar Salzburg per començar el que seria (deixant de banda les tres anades a Itàlia de 1769-1772) el seu segon gran viatge europeu. A diferència de la gira de lluïment que havia fet, com a nen prodigi, entre els set i els deu anys (que havia inclòs una estada triomfal de més de cinc mesos a París), aquest cop no l'acompanyaven ni el pare, Leopold, ni la germana, Nannerl. Ara Mozart ja era un músic experimentat i s'acabava de barallar amb el príncep-arquebisbe de la seva ciutat, Hieronymus Colloredo, i se n'anava a buscar feina on la trobés, en companyia tan sols de la seva mare, Maria Anna. Com un anunci del fracàs professional que acabaria sent tot el viatge (i especialment l'estada de mig any a París, on a més a més moriria Maria Anna), les primeres etapes ja van ser infructuoses. Ni a Munic, on ell i sa mare van passar més de quinze dies, ni a Augsburg, on en van passar quinze més, ni a Mannheim, on es van establir quatre mesos i mig, Mozart no va aconseguir cap encàrrec d'importància ni cap ocupació estable.

Però a Mannheim, la capital del Palatinat, els primers dies tot semblava prometedor. Mozart hi va retrobar Christian Cannabich, un compositor vint-i-cinc anys més gran que ell, amb qui s'havia conegut el 1764 a París i que estava molt ben relacionat amb els músics de la ciutat i amb la cort palatina. El 8 de novembre, Maria Anna va escriure al seu marit, com feia regularment, per informar-lo de tot i per felicitar-li el sant, que seria el 15 de novembre (l'endemà que Leopold complís 58 anys); la bona dona va omplir amb la seva lletra gairebé les dues cares d'un full de carta. On va acabar ella, a ratlla seguida, Wolfgang Amadé hi va afegir una postdata; en el trosset que queda de la segona pàgina i en tota la tercera fa un report animat i optimista de les sessions de música que ha protagonitzat els dos últims



dies a casa del senyor Cannabich (que tenia una filla de tretze anys que tocava molt bé el *pianoforte*) i del flautista Johann Baptist Wendling, i encara a casa dels fills naturals del príncep elector de Mannheim. A l'última ratlla de la pàgina, escriu: “I ara ve la felicitació”; i la felicitació del cas omple sencera l'altra cara del segon full de carta, la quarta pàgina. L'inici d'aquesta felicitació és potser la declaració més explícita que mai va fer Mozart sobre el seu art.

*“Estimadíssim Papa, no sé escriure poèticament: no sóc poeta. No sé distribuir els períodes tan artísticament que projectin ombres i llum: no sóc pintor. No puc tampoc expressar per mitjà de gestos i pantomimes els meus sentiments i les meves impressions: no sóc ballarí. Però ho puc fer mitjançant els sons: sóc músic. I així demà, a cals Cannabich, us tocaré al piano una felicitació completa pel vostre sant i el vostre aniversari. Avui només us puc desitjar de tot cor, mon très cher Père, el que us desitjo cada dia, matí i vespre: salut, llarga vida i el cor ple d'alegria.”*

En molt poques frases, Mozart no solament felicita el seu pare, sinó que dibuixa netament alguns dels principis estètics que informen la seva obra. Val la pena furgar-hi una mica, ni que només sigui per confirmar a quins aspectes hem de parar atenció quan escoltem la música de Mozart, i quins as-

pectes, per tant, tenim dret a demanar que una bona interpretació reculli i ens serveixi amb competència.

Fixem-nos, d'entrada, a quines tres arts contraposa la música: la poesia, la pintura i la dansa. En el món de la Il·lustració, se solia considerar que les *belles arts* (el terme el va posar en circulació, el 1746, el filòsof Charles Batteux) eren cinc: la pintura, l'escultura, la música, la poesia i la dansa; Mozart, doncs, deixa fora l'escultura, per la senzilla raó que la seva música no hi té cap relació. Amb les arts que enumera sí que n'hi té, en canvi, i ens diu quina és en cada cas. Confessant que no sap escriure poèticament (*poetisch*), Mozart reconeix que sí que hi sap compondre; és clar que el lirisme i la bellesa són constitutius del seu art. Com el pintor amb la pintura, ell sap distribuir artísticament els períodes del llenguatge musical (no els de la llengua escrita) perquè projectin ombres i llum (*daß sie schatten und licht geben*); els contrastos constants de caràcter o d'ànim, frase a frase, són un dels trets més idiosincràticament distintius de la música mozartiana, encara que tantes interpretacions no ho sàpiguen fer patent. Finalment, com la dansa, per Mozart la música és un mitjà per expressar sentiments o caràcters i impressions o idees (*gesinnungen und gedanken*); i encara més: com en la dansa, Mozart els expressa molt sovint mitjançant gestos i pantomimes (*durchs deüten und durch Pantomime*). És clar que la música de Mozart, tal com diu ell, no es mou ni gesticula com els actors de pantomima, però sí que subratlla gestos constantment, com si ens presentés actors imaginaris, seguint els codis escenicomusicals que havia generalitzat entre el públic del seu temps la tradició de l'òpera, i molt en especial de l'òpera bufa, hereva de la *commedia dell'arte*. Sense tenir en compte aquest component, que poques interpretacions solen recollir amb la força que cal, la música de Mozart ens pot omplir el cor d'alegria, però és molt menys Mozart. ♦

# L'EXERCICI DE LA CRÍTICA

per Jordi Alomar

**S**i en l'anterior ocasió parlàvem de la constitució de mons artístics des de la perspectiva del tipus de relació amb aquests adoptada pels artistes, intèrprets o creadors, avui plantejarem una aproximació al rol social de la crítica. El vocabulari comú considera la crítica com allò exercit –en petites dosis, sovint des de breus columnes de diari– per un especialista en la matèria –artística, en aquest cas– que gaudeix del privilegi de poder fer públiques les seves impressions i raons vers alguna proposta d'altre, a la qual assisteix en qualitat d'espectador. Si bé les controvèrsies poques vegades arriben a majors –és més susceptible de mantenir l'espai de publicació aquell crític que causi pocs problemes que no pas aquell que discuteixi i dubti en públic de la legitimitat de l'*statu quo*–, sí que és innegable la significació que històricament va tenir la crítica als grans mitjans i la que, des d'uns entorns possiblement distints i dispersos, continua tenint avui dia.

La figura del crític professional és producte de l'especialització compartimentada de la societat contemporània, tot eclipsant el fet que l'exercici de la crítica és connatural al fet de formar part d'un món artístic, qual-sevulla sigui la seva activitat dins d'aquest. Si entenem l'estètica –des d'una accepció pràctica– com les premisses i arguments emprats per a bastir un sistema que justifiqui finalment la classificació d'objectes i activitats com a bells, artístics, bons o dolents (o negar-ne la seva condició), l'exercici de la crítica serà l'aplicació d'aquest sistema a obres d'art –o a les seves ocasions– específiques, i podent així elaborar judicis sobre la seva vàlua, explicant què és allò que ho fa

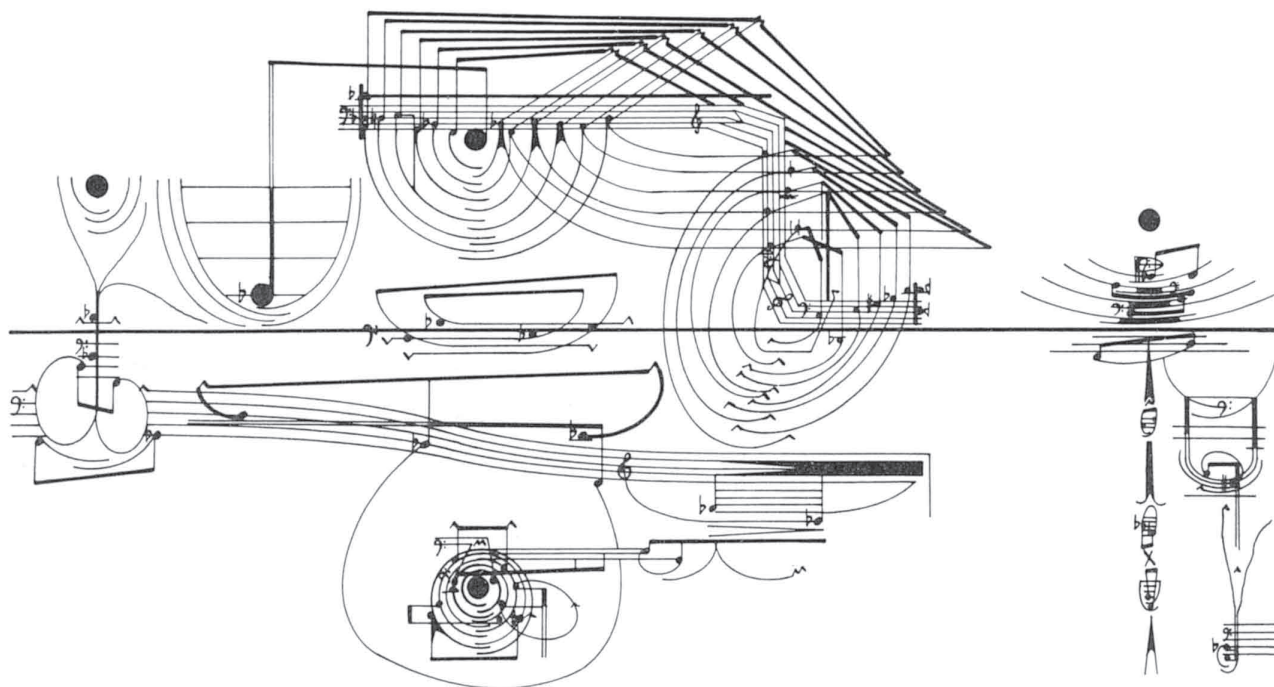
valuós o retraient allò que s'hauria d'haver cuidat o polit més per ser-ho. És, en definitiva, una credencial clau per a la reputació de l'obra i dels artistes –intèrpret i compositor, si és el cas– presentats, així com també –entre línies– per a tot allò i tots aquells que ho han fet possible: la sala, galeria o auditori, el comissari o programador, el mestre del qual l'artista pot ser deixeble, l'entitat financera, el tècnic de llums... fins i tot l'afinador de pianos, si cal. Aquesta valoració pública és clau per a la trajectòria –més encara si és en l'inici d'una carrera– i definitiva per a les decisions dels programadors (ens arrisquem a programar-ho?) i el públic (compren l'entrada?), factors decisius, doncs, pel que fa als recursos de què podrà disposar l'artista per poder seguir fent la seva feina: un intèrpret al qual sorgeixin moltes actuacions arran d'un èxit de crítica i públic podrà plantejar-se deixar d'impartir classe per tal de dedicar-se només a la preparació i presentació de concerts, que probablement seran més nombrosos i de millor qualitat, ja que disposarà de més temps per preparar-los (a mesura que augmenti el seu caixet, el seu ritme d'actuacions es podrà espaiar d'acord amb els estàndards de qualitat que vulgui assolir, un cop cobertes les necessitats vitals). Un compositor que rebi encàrrecs i premis es podrà plantejar l'opció de dedicar-se només a escriure i deixar de batallar per a la subsistència. I a la inversa: quan menor i pitjor reconeixement des del món de l'art en què s'integra, les dificultats de disposar dels mitjans per a fer possible una escomesa (que ben segur seria mereixedora d'atenció) són majors, i més probable és, doncs, la deserció en un moment determinat de la carrera. Això explica la progressió geomètrica que semblen resseguir algunes trajectòries, i la injusta inanitat d'altres.

Els agents clau són, doncs, aquells que prenen decisions a partir de l'exercici d'un conjunt de convencions més o menys compartides. L'estètica és efectiva en la seva dimensió activa més que no pas com a cos doctrinal. L'existència d'una estètica com a part integrant d'una filosofia forma part de l'aparell argumental legitimador d'unes pràctiques (principis, arguments, judicis) pròpies dels mons artístics altament desenvolupats i complexos. La tradició occidental ha estructurat el coneixement i la praxi des d'aquesta perspectiva, bo i blindant així –sovint des d'institucions específiques, com l'acadèmia o la universitat i la seva compartimentació i monopoli dels sabers– les raons que justifiquen i expliquen tot allò que s'ha consolidat com a *art*, ja fóra seguint-lo, anticipant-lo o al seu mateix ritme.

Legitimar l'art dins el sistema i viceversa: aquest podríem dir que és l'ús de l'exercici de la crítica. Lligar les activitats fetes amb la tradició amb què s'enquadren o s'encaren, i jutjar així la legitimitat de les demandes. Vegem-ho amb un exemple clar: si volem considerar el jazz com a mereixedor digne de la categoria d'*art*, serà legítim que puguem escoltar-lo a l'Auditori, que disposi dels mateixos recursos d'accés al finançament públic que un conjunt de música antiga i que estigui comprès en els plans d'estudi de música reglats. Haurà estat en bona part resultat de l'exercici de la crítica el fet que el jazz avui dia pugui gaudir d'aquests espais i, per tant, dels seus reconeixement i distinció socials.

Ens trobem, doncs, amb el fet aparentment contradictori que la consideració d'*art* –o fins i tot *música*– és alhora indispensable i innecessària. Indispensable perquè, per molt que es pretengui que el que un fa





*Treatise* (1967), del britànic Cornelius Cardew, és una composició musical experimental formada per figures geomètriques i línies que evadeix la notació convencional i té infinites formes d'interpretació en funció de la voluntat de l'interpret.

o practica és *art*, si els judicis crítics vigents i els que els exerceixen no ho consideren com a tal, amb prou feines podrà demanar i disposar dels *privilegis* de què gaudiria si ho fóra considerat: ser publicat per una editorial, ressenyat en aquesta Revista, disposar d'un espai on fer música o actuar davant el públic. Innecessària perquè, tot i que l'*statu quo* no ho consideri com a digne d'aquesta distinció, podrà seguir-se fent exactament el mateix, canviant de nom si cal i a través d'una xarxa cooperativa distinta. Vegem-ho: ¿com podem explicar la diferència entre *música* i *art sonor*, tal com el podem trobar programat –o exhibit?– al MACBA? Atenent-nos a l'objecte en si, possiblement serà difícil arribar a un acord pel que fa a on comença un i on acaba l'altra. En canvi, si ho analitzem des de la xarxa cooperativa i l'exercici de la crítica que ha bastit les seves convencions, veurem com un conjunt de pràctiques musicals de caire experimental va anar acoblant-se amb major facilitat als entorns d'exhibició i distribució propis de les arts visuals –museus, comissaris, dispositius– més que no pas als del circuit musical que, per molt contemporani que aquest vulgui dir-se, continua ancorat a la jerarquia de les categories d'autor, obra i progrés. No cal dir que aquesta distinció afecta també el

tipus de públic i, sens dubte, l'espai final de recepció i mostra. Un canvi, doncs, de xarxa cooperativa, un canvi de nom i un canvi de marc d'exercici crític de referència –ja fora de la crítica musical tradicional, doncs– que permet abastir de recursos la producció artística sense alterar-ne el posicionament creatiu i, fins i tot, afermant-lo. Des del mateix prisma podem entendre l'acollida dels compositors que professen la tonalitat més sistemàtica dins el món de les bandes sonores i la música per a televisió, o el trajecte que ha seguit el videoart en relació amb el cinema.

Seguir els principis que regeixen la crítica pot ser una garantia d'èxit en el moment d'orientar-se dins d'un món artístic consolidat. Aquests principis, però, no són immutables: podem veure una gran diferència entre la manera de tocar Bach fa cinquanta anys i la manera com es toca ara, o esbrinant de quina manera es presentaven les simfonies de Beethoven en el moment de la seva estrena –vetllades que podien arribar a cinc hores– respecte de la seva presentació actual. En tot cas, els principis articulen el consens: allà on hi hagi certa unanimitat pel que fa als valors consolidats, integrats i centralitzats, es consolidaran institucions conserva-

dores –auditoris, conservatoris, museus– on la discussió sobre el valor d'allò que es lliura al públic estigui fora de lloc. En canvi, quan no hi ha consens ni una dimensió pública d'aquest, l'atribució de valor es complica.

Així doncs, podem entendre millor la dificultat que implica apostar, en una programació, per artistes novells o tendències recents: en un univers d'ocasions de visibilitat limitades (es pot programar un nombre finit de concerts) i de candidats a ser presentats il·limitats (el nombre de músics i músiques programables no acabaria mai!), cal l'exercici i l'aplicació d'un sedàs. Atès que la qualitat és una variable complexa i contínua i no dicotòmica (no podem distingir, unànimement, allò que és bo d'allò que no ho és amb la mateixa certesa amb què podem destriar el blanc del negre, però sí que podem fer-ne, amb dificultat, certa distinció de grau), la discussió i la confrontació sobre la conveniència de la tria serà permanent. I no és un exercici invisible: hi ha uns nodes que decideixen pel que fa a quines dimensions d'innovació poden ser assumides i quines no dins d'un món consolidat, i això afectarà completament el resultat lliurat al públic. ♦

# CONSCIÈNCIA TRÀGICA

## EN LA MÚSICA CORAL DE JOHANNES BRAHMS

per Jacobo Zabalo

“**V**osaltres passegeu allà dalt, a la llum, pel lleu terra, genis celestials [...]. Però no ens és donat a nosaltres treva en paratge cap de mena; desapareixen, cauen els homes resignats [...] com l'aigua d'una penya llançada a una altra penya, a través dels anys en la incertesa, cap avall”, va escriure Friedrich Hölderlin en la *Cançó al destí d'Hiperió*. Una contraposició, la que s'esdevé entre la finitud dels homes i la immortalitat divina, que Johannes Brahms representà musicalment al seu *Schicksalslied*, op. 54. La *Cançó del destí* reprèn fidelment el to tràgic de l'elegia de Hölderlin. Llumina i solemne en la seva obertura, passarà contra tot pronòstic a tennir-se d'horror, sobtadament, a partir d'un funest *doch* –interjecció adversativa que carrega de sentit la possibilitat contrària i tanmateix real. De la “tranquilla claredat immortal” (*Stiller Ewiger Klarheit*) en què el temps, celebrat per veus balsàmiques, no discorre, se'ns trasllada a aquell penar sense sentit. Una recerca irresolta, que sempre es precipita, entretallada, sense alè. No hi ha repòs per a l'home, involucrat com el mateix cantor –ho revela la primera persona del singular, *uns*– en el cercle d'un existir insegur. El cor, en principi celestial, profereix exclamacions anguloses; imprecacions sense resposta, que es precipiten en la incertesa de forma tan impersonal com irremeiable (*es schwinden, es fallen*). La imatge de l'aigua caient de roca en roca no podria ser més eloqüent en la seva versificació binària, especular, així com en les al·literations que la tradueixen (*wie wasser von Klippe zu Klippe geworfen*). Els esculls tracen, retallen la silueta d'una figura tan real i incomprendible com la vida que obstinadament apunta al final.

En el context de la composició poètica i de la musicació posterior, consagrada ja la necessitat d'una educació estètica per part de l'idealisme al començament del segle

XIX (proposta evident en l'obra de Schiller o Novalis), l'art aspira a ser un bàlsam davant la problemàtica acceptació de la finitud, trobant-se la reparació cristiana en declivi manifest. D'aquí la recuperació d'una noció no gaire habitual, en els segles precedents, com és la de destí. La *moira* dels antics, viva personificació del govern des de dalt, segons l'entreteixit d'una *ananke* (necessitat) inaprehensible per als humans, es comprèn com a fatalitat que acompanya des del naixement tota criatura. En la *Gesang der Parzen*, op. 89 (*Cançó de les parques*) del 1882, Brahms emprà un text de la *Ifigènia a Tauride* de Goethe per descriure musicalment l'inevitable sucumbir en mans del destí: “*S'ha de témer els déus [Es fürchte die Götter], ells tenen el poder a les seves mans eternes, i poden usar-lo com els vingui de gust [Wie's Ihnen gefällt]*”, comença el cant. És tràgic aquell filar impersonal i sense treva, declama el cor (femení, masculí després, i finalment ambdós): els homes es troben desatesos i dominats, maltractats per una presència distant, quan no cruel. Aquella mateixa presència-absència dels déus –tan característica de l'obra de Hölderlin– que pocs anys abans, al *Schicksalslied*, havia recreat Brahms.

La recreació del sentit tràgic de la vida és una constant en les peces corals de Brahms, es desenvolupa al fil de l'actualització que de la perspectiva antiga realitzaren els poetes alemanys del primer romanticisme. A l'*Alt-Rhapsodie*, op. 53, el compositor prescindeix de les primeres estrofes del poema de Goethe en què es basa, tot apareixent esmentada tan sols de passada la vida de “*l'afortunat*” (*der Glückliche*). L'inici en si és sinistre, incòmode també per a l'oient: Brahms l'insereix de ple en el camí extraviat d'aquell individu esdevingut desafortunat, infeliç, el cor del qual es troba afectat per un estat d'ànim contrari a la plenitud (*Wem aber Unglück des Herz zusammenzog*). L'orquestració no podia ser més eloqüent: un començament que s'interromp continu-

ament, que sembla no avançar, repetint-se l'aturada en quatre ocasions. Arrosseguen la interrupció constant –imprevista un cop i un altre, tot i la repetició– els fagots, contrabaixos i violoncel·ls. Fins i tot quan entra la veu de la cantant, es pressent el pes incert del caminar, aquest “*perdre el seu camí entre els arbustos*” (*Im Gebüsch verliert sich sein Pfad*). El text refereix un personatge taciturn, misantrop, que de fet s'ha associat al mateix Brahms. Sobta la fredor punyent d'aquesta composició, que estranyament regalà el 1869 a la filla de la seva adorada Clara Schumann. Quin motiu podem trobar darrere d'aquesta ofrena? Enigma de difícil resolució, segurament inescrutable, com l'alquímia impossible del malenconiós, aquell per a qui el “*bàlsam s'ha convertit en verí*” (*dem Balsam zu Gift ward*) i que es desviu, tancat en si mateix, “*en un estat d'absorció insatisfactòria*” (*in ungenügender Selbstsucht*). El timbre protagonista de la contralt, veu femenina més greu, s'acobla des del contrast amb el cor masculí. Quan ja en la tercera estrofa, modulant el to cap a un optimisme moderat, es demana al “*pare de l'amor*” (*Vater der Liebe*) una nota que alegri l'oïda, una nota que li permeti reordenar els seus humors i superar el tràngol d'un caminar penós, sembla que és massa tard. La pregària no pot no ser estèril per a aquell que ha perdut l'esperança.

En tant que requeriment d'una reparació espiritual, emès com per suportar aquella forma de “mort en vida” que és la malenconia, el *Deutsches Requiem*, op. 45, ocupa un lloc privilegiat en la producció coral de Johannes Brahms. Clara Schumann, interlocutora musical i sentimental, hauria estat la primera persona a contemplar i enamorar-se de la partitura, el Nadal de 1866: “*Estic completament plena [ganz und gar erfüllt] del teu Rèquiem, és una peça monumental que comprèn [ergreift] allò humà en la seva totalitat, com poques obres aconseguen fer-ho. La gravetat profunda, aliada amb la màgia de la seva poesia, produeix*





L'illa dels morts (1886), obra del suís Arnold Böcklin

un efecte meravellós, ahora pertorbador i tranquil·litzant.” A diferència de les tradicionals misses fúnebres, el *Rèquiem* alemany es dirigeix als vius, al temps que minimitza els elements pròpiament cerimonials del text llatí. La selecció de passatges de les Escripures, extreptes de la versió alemanya establerta per Luter, posa l'accent en el paper constitutiu de la mort, entesa com a motor d'una vida plena, oberta a la transcendència des de la consciència de finitud. En el seu comentari a la primera *Carta als corintis* de sant Pau, va escriure Luter que “se'ns ofereix l'avantatge de poder gaudir d'una vida molt millor que la que haguéssim tingut en el cas de no morir”. En aquest mateix sentit, el *Rèquiem* de Brahms pretén ser una obra consoladora, amorosa fins i tot, per bé que no deixa d'incorporar la qüestió de la finitud en la seva radicalitat: “que tota la carn és com herba [denn alles Fleisch, es ist wie Grass], i tota la meravella de l'home com les flors de l'herba. L'herba s'ha assecat i les flors han caigut”, declama al segon moviment el cor. El cor sembla acompanyar l'ànima adolorida. “Senyor, ensenyeu-me que se m'ha fixat un terme [Herr, Lehre doch mich, ein Ende mitmir haben muss], que la meua vida té un fi i que cap a ell hauré d'anar” (salm 38, 5-8).

Al *Deutsches Requiem* de Brahms, com al *Begräbnisgesang*, op. 13 (Cant fúnebre) o al cànon per a sis veus femenines *Einförmig ist der Liebe Gram*, op. 113/13 (Monòtona és la tristesa de l'amor), la intervenció del més enllà és explícitament sol·licitada com a reparació d'un desajustament espiritual. De fet, el mateix neguit d'aquell caminar sense rumb implícit en la cançó que amb

una interrogació tanca el cicle *Winterreise* de Franz Schubert, es reprèn –inequívoca citació musical– en aquest cànon de caire religiós. Wilhelm Müller, autor dels textos que emprà el compositor, escriu al seu poema sobre “l'home de la samfoina” (*Der Leiermann*), instrument també conegut com a viola de roda: “Ningú el vol sentir, / ningú el mira. / I els gossos grunyen / al voltant del pobre vell. / I ell ho ignora tot, / no s'immuta. / Dóna corda al seu orgue, / mai para. / Vell estrany, / Vaig amb tu? / Faràs girar la teua samfoina / per les meves cançons?”. Johannes Brahms, amb la mateixa melodia –monòtona i incessant– cerca, en aquell cànon a sis veus, l'amor i la benevolència divina... fins i tot en el dolor. Però, ¿realment ho aconsegueix? ¿No es troba l'individu afectat per aquesta demanda igual que l'impenitent i sofert caminant del *Winterreise*, en una situació comparable a la que més endavant Franz Kafka imposarà al protagonista d'*El castell*, és a dir, obligat a deambular sense saber encara si compta amb el favor d'aquell altre que sempre està més enllà i que fa sonar des de sempre la mateixa cançó? ¿Voldrà fer-la sonar per al subjecte, l'individu potencialment lliure però de fet sotmès? ¿Se li oferirà aquella nota taumatúrgica, sanadora de l'ànima, que al final de l'*Alt-Rhapsodie* es demanava?

*Nänie* de Friedrich Schiller és un altre dels poemes que Johannes Brahms va aprofitar del patrimoni dels autors romàntics per compondre música per a orquestra i cor amb rerefons profà, en la línia del *Schicksalslied* o la *Gesang der Parzen* i l'*Alt-Rhapsodie*. Schiller escriu amb to agredolç però

amb una valentia inequívoca “que el bell s'esvaeix [dass das Schöne vergeht], que el perfecte mor [Dass des Vollkommene stirbt]. Però ser un lament en boca de l'estimat és meravellós [Auch ein Klagelied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich]”. Reconegut al màxim pel préstec de la seva *Oda a l'alegria*, poema que tanmateix va dubtar de compilar en les seves poesies completes, comença l'oda fúnebre *Nänie* amb una veritat delirant, insuportable, no tan llunyana de la que farà embogir el Calígula d'Albert Camus. Una expressió de saviesa tràgica, enquistada en un cos sofrent i no obstant això amant de la vida: “També la bellesa ha de morir! [Auch das Schöne muss Sterben!] Allò que tant a déus com als homes venç, el cor del Zeus estigi no commou.” *Memento mori* de referències paganes, conserva tot i així –inevitablement, atès el segle en què es formula– un pòsit de l'escatologia cristiana més radical. Els déus grecs, reconeix Schiller, es deixen afectar per la mateixa bellesa que perd els homes, sense que el Pare mostri commiseració. Des de la filosofia, Friedrich Schelling estudià la convergència de cosmovisions tan aparentment alienes com són la grega i la cristiana; però la formulació ambigua i absolutament encertada que assoleix a través de la poesia, mitjà en essència espiritual (com ara en el poema *Pa i vi* de Friedrich Hölderlin), testimonia de manera exemplar la consciència d'aquella insatisfacció que esdevé constitutiva al segle XIX. Es desvetlla la insuficiència d'una fonamentació –la del subjecte modern– abocada a la crisi, l'experiència de la qual Johannes Brahms celebrà en les seves peces corals amb una serenitat reparadora. ♦

# DONA I MÚSICA

per Marta Grassot Radresa

**D**es de la creació del Centre de Documentació de l'Orfeó Català a final del 2012, anteriorment anomenat Biblioteca-Arxiu de l'Orfeó Català, un dels principals objectius ha estat la difusió dels fons i les col·leccions que comprenen més de 100 anys d'història i molts tresors musicals que es remunten a l'inici de l'edat mitjana.

Seguint aquesta línia de difusió, des del 15 d'abril fins a final de juny d'enguany hem pogut veure al Foyer del Palau de la Música una exposició dedicada a la dona i la música, que s'ha contextualitzat des de l'inici del segle XX fins ben entrada la segona meitat d'aquest mateix segle. I amb vista a l'últim trimestre d'aquest 2014 també tenim prevista una nova exposició dedicada a Richard Strauss, amb motiu del 150è aniversari del seu naixement. La primera meitat del segle XX va ser una època d'una activitat musical molt intensa en molts àmbits, amb la creació de noves associacions musicals, orquestres, petites agrupacions instrumentals, escoles de música, tot activant en gran mesura activitats culturals relacionades amb la música. En tot aquest context d'esclat d'activitats, el naixement del Palau de la Música va servir en nombroses ocasions com a escenari de l'enorme pols cultural que respirava l'època.

L'exposició presentada pel CEDOC s'ha dedicat especialment a 15 dones. Algunes d'elles van passar pel món de la composició, però van destacar en la seva majoria per la interpretació i la pedagogia, i de fet són aquests dos àmbits professionals els que molt sovint trobem relacionats amb moltes trajectòries professionals de grans intèrprets. De les artistes que hem pogut veure en l'exposició, totes en algun o en molts moments de la seva vida van estar relacionades amb el Palau de la Música, per això vam decidir que aquest seria el fil conductor que ens ajudaria a l'hora de seleccionar les

intèrprets i compositores en el nostre curs expositiu.

## Correspondència musical

Quan parlem de correspondència musical dins el fons d'arxiu del CEDOC, és indispensable parlar de la correspondència que rebia Francesc Pujol com a administrador del Palau de la Música des de l'inici del segle XX fins a la dècada dels anys quaranta.

De la seva correspondència, amb cartes autògrafes dirigides expressament a ell, en desgranem els nombrosos contactes entre Pujol i personalitats del món de la cultura i la música. En destaquem, cartes de Carme Karr, Narcisa Freixas, Blanca Selva, Concepció Callao o Wanda Landowska, que deixen constància de l'activitat musical de l'època i les seves inquietuds. Les cartes de Blanca Selva, per exemple, ens parlen en la seva majoria dels seus concerts aquí al Palau, negociant amb Francesc Pujol sobre la programació dels concerts i fins i tot la petició del piano Pleyel per poder tocar unes obres determinades.

També entre la correspondència ens han cridat l'atenció les cartes de Carme Karr, la qual va estar molt vinculada al món de la cultura del moment i va lluitar per donar a conèixer les intèrprets i l'activitat femenina en el món de la música a través de la revista «Feminal», que ella mateixa va dirigir del 1907 al 1917. En una de les cartes de Carme Karr dirigint-se a Francesc Pujol, li demana alguna fotografia del cor de noies de l'Orfeó Català per poder-ne fer difusió.

## Landowska i la música antiga

Wanda Landowska va ser una intèrpret que va tenir una fervent predilecció per la difusió i recuperació de la música antiga dels se-

gles XVII i XVIII, i la interpretació de música per a clavicèmbal. De fet, molt abans de la interpretació de l'obra musical, es dedicava a la recerca per arxius i biblioteques per trobar obres que haguessin quedat oblidades amb els anys. En el seu llibre *Musique ancienne*, editat l'any 1909 i que conservem al CEDOC amb dedicatòria de la mateixa autora, ens fa un interessant recull sobre la música antiga, els conceptes estètics del segle XVIII, la interpretació de l'orquestra al segle XVIII i especialment el paper del clavecí dins l'orquestra. En el llibre, Landowska es defineix com una gran devota de la música antiga; en aquest llibre ens diu: *"pour ma part, je prefere l'instrumentation de Bach et de Mozart à l'exagération moderne, mais c'est là une question de gout"*.

Podríem dir que Wanda Landowska va esdevenir un revulsiu extraordinari per al renaixement no només del repertori musical del segle XVIII, sinó també per recuperar-ne la interpretació amb clavecí. En aquest sentit, suposem que la relació amb Francesc Pujol i Lluís Millet devia ser molt fructífera, ja que per a ells un dels objectius de l'Orfeó Català era donar a conèixer la música antiga d'aquests grans compositors universals, Bach, Palestrina, Beethoven i tants d'altres, els quals no havien estat mai estrenats al nostre país. A més, també volem destacar el concert que Manuel de Falla va compondre expressament per a ella: *Concert per a clavicèmbal, flauta, oboè, clarinet, violí i violoncel*, i que va ser estrenat al Palau el 5 de novembre de 1926.

La relació amb el Palau de la Música va ser molt important durant molts anys; així, entre la nostra col·lecció de programes conservem nombrosíssims exemplars que són testimoni de la seva interpretació en aquesta sala de concerts, juntament amb un nombrosíssim grup de correspondència que dóna testimoni de la preparació d'aquests concerts.





Programes de mà de Maria Barrientos, Alícia de Larrocha i Conxita Supervia en sengles concerts al Palau de la Música Catalana

## Les intèrprets líriques

Una part important d'aquesta exposició també estava integrada per grans intèrprets líriques que entre els seus nombrosos concerts arreu d'Europa i d'Amèrica encabien el Palau de la Música. Entre elles destaquem Maria Barrientos, Concepció Supervia, Concepció Callao, Concepció Badia, Andrea Fornells i, ja més propera en el temps, Victòria dels Àngels.

De totes destaquem en primer lloc Andrea Fornells i Concepció Callao: les dues van participar en l'estrena al nostre país de la *Passió segons sant Mateu* de Johann Sebastian Bach l'any 1921 i col·laboraren en nombroses ocasions com a solistes amb l'Orfeó Català, tal com demostren molts programes de concerts on s'esmenta la seva interpretació com a veu solista soprano en el cas de Fornells i com a contralt en el cas de Concepció Callao; les dues també comparteixen cartell en la interpretació de la *Missa Solemnis* de Beethoven el 16 de juny de 1928.

Altres intèrprets de renom més internacional foren la mateixa Concepció Supervia, coneguda sobretot per la recuperació del timbre de mezzosoprano en moltes òperes de Rossini, i Maria Barrientos, de la

qual destaquem la col·laboració amb l'Orfeó Català quan el 1914 va participar en la gira que aquest va fer per París i Londres. Sobre aquest viatge, el Centre de Documentació conserva imatges, documentació diversa i un interessant recull de premsa estrangera que mostra l'enorme impacte que va tenir l'Orfeó en aquells països, tot consolidant-se entre els millors cors a nivell internacional.

Per últim, cal esmentar que algunes d'aquestes intèrprets femenines feren el seu debut professional al Palau, com va ser el cas de Concepció Badia, que debutà l'any 1913 en el paper de nena flor, en l'estrena de la versió de concert del *Parsifal* corresponent als Festivals Wagnerians que es van celebrar al Palau en el seu centenari. Igualment, Victòria dels Àngels va fer el seu debut al Palau: el 19 de maig de 1944 amb el *Quartet ibèric*.

## Les pianistes

Finalitzem aquest article amb quatre pianistes que també han fet història al Palau: Paquita Madriguera, Maria Canals, Alícia de Larrocha i Rosa Sabater. Referir-s'hi és parlar d'unes quantes desenes de concerts al mateix Palau, múltiples guardons i premis, i un clamorós èxit internacional. Però volem tancar aquest espai fent esment a un

retall biogràfic d'Alícia de Larrocha, no com a intèrpret –la seva faceta més reconeguda–, sinó amb una experiència que va tenir de ben petita com a compositora i directora. Ens referim a un concert que va tenir lloc el 17 de juny de 1934 al Palau i en què es va interpretar una peça composta per la mateixa Alícia de Larrocha, que aleshores tenia 10 anys; es tracta de l'obra titulada *Coral*: va ser interpretada per l'Orquestra Femenina i la mateixa Alícia va tenir el plaer de dirigir-la en un bis. Això és el que en deia la premsa de l'època: *"Hemos de hacer especial mención del Coral obra de Alicia de Larrocha [...] es una obra de sencilla pero pura emoción y correcta escritura. La ovación que se le atribuyó fué grande; y la pequeña Alicia tomó la batuta y dirigió la repetición de su obra con la mayor seguridad y aplomo."* Poc després i com a record d'aquest concert, l'Orquestra Femenina li va regalar una batuta.

Heus aquí, doncs, alguns apunts biogràfics d'aquestes artistes, amb trajectòries vitals àmpliament enriquidores i que gràcies al CEDOC i a la documentació que custodia podem veure que molt sovint coincideixen amb moments àlgids, tant del Palau i l'Orfeó com alhora de la història de la música del nostre país. ♦





COS de partitures

EL SACSEIG DE

# LIBA VILLAVECCHIA

per Joaquim Noguero

S'acseja l'aire el barceloní Liba Villavecchia. El saxo li forma part del cos. L'instrumentista estableix una relació orgànica amb el so, que crea i acreix als pulmons. És un boca a boca desesperat i il·lusionant, sentit. El músic bomba la caldera del cor, mentre que la tècnica hi posa múscul i ordre. Empeny l'aire, i això el relaciona amb la dansa. Ho entén així. Com Rosa Muñoz, la ballarina que ha estat la seva principal *partenaire* en el diàleg amb aquesta art. *"Amb la Rosa treballàvem molt aquest concepte: si ella mou amb el cos les partícules de l'aire, jo l'empenyo amb el saxo."* És una eina físicament exigent. *"Quan toques, et ressona a dins, en formes part."* Reclama tot el cos. *"No sols el cervell i les mans, sinó les cervicals, el coll, la gola, la respiració, la llengua... El saxo no comença a la llengüeta: comença a la boca de l'estómac, al diafragma. I de com et ressona dins, depèn que soni millor o pitjor. És cent per cent la teva veu."* El so que es veu encarnat en veu.

Als anys vuitanta, en l'època d'estudi a Boston, Villavecchia toca per a ballarins en algun taller. Però no es troba amb la dansa a l'escenari fins a mitjan anys noranta a Barcelona, gràcies als ballarins Andrés Corchero i Rosa Muñoz. En aquestes actuacions, Villavecchia és un cos més a escena. Dret o a ter-

ra, en moviment al llarg de l'escenari, ara al fons, després al mig, davant o darrere del ballarí, dialoga a cau d'orella amb el moviment, a vegades a freqüència de pell del cos que dansa. Aquest diàleg té un moment molt especial als noranta amb la creació de l'IBA (Improvisadors de Barcelona Associats), quan un dilluns de cada mes músics de procedència diversa es trobaven amb ballarins al club Jazz Sí de Barcelona. *"Va ser fantàstic, ens ho passàvem genial perquè no hi havia límits, totes les combinacions eren possibles."* Parla del saxo! *"Partíem de zero en cada sessió. Quan improvises, importa tenir discurs propi: no es tracta de repetir el que diu l'altre o de canviar de veu segons amb qui interactues, sinó d'establir una conversa interessant per al públic."* Tenir l'altre en compte per ser més tu, ja que el saxo interactua amb qual-sevol so. *"Toques amb una persona i no amb un instrument."* Amb Rosa Muñoz recorda sobretot un duet molt intens al castell de Praga, al racó de pedra d'una sala medieval. Al Tensdansa de Terrassa, hi actuà una vegada amb Àngels Margarit. Ha treballat sovint amb Constanza Brncic. I les darreres col·laboracions d'aquest tipus han estat amb la ballarina Arantza López, a Catalunya i a Galícia.

Villavecchia ha viscut entre sons. La mare és melòmana de música clàssica, el seu germà Maurici compon bandes sonores per a ci-

nema, i al Liba petit el tenia fascinat Bach. La música del Renaixement encara l'atrau. Però d'aquí salta al segle XX. Al capdavant, el saxo és l'últim instrument creat després de la Revolució Industrial. Encara acústic, ja és *"un instrument supermodern"*, de so fort, intens, dinàmic, capaç també de modulacions molt variades, vellutat, flexible o fer. És una arma d'explorador.

## Agafa el saxo i corre

Els darrers anys Villavecchia ha publicat un cedé amb temes seus (*Libas Traums Trio*, 2010) i més recentment un altre de solos de saxo (*Saxophone Spirits*), temes d'estructura oberta que configuren petites històries nascudes d'improvisacions, però al final fixades. El saxofonista arriba al disc propi després de temps d'haver exercit de músic per a d'altres i de tirar milles i aportar molt en les improvisacions en directe. El recull del trio ha estat ben rebut per la crítica. Tocat amb el violoncellista Paul Stouthamer i la bateria de Caspar Hodgkinson, és l'obra madura i experimental d'algú que (com afirmava el recordat samplerista Joan Saura) sempre ha "compost" en la mateixa mesura que en les improvisacions és un músic "creatiu" (creador i compositor, doncs), encara que no hagi publicat obra pròpia en disc fins que li ha abellit.



Les d'ara són composicions sentides i meditades, fruit de dècades de labor callada dins la lògica d'una evolució com a músic de frontera i d'integració de referents diversos. De la recerca del *beat* al fraseig jazzístic o els procediments de composició contemporània, la llibertat és la principal marca de fàbrica. La música del saxofonista barceloní sempre s'ha conjugat en temps present: amb el passat de l'experiència en directe, amb el futur en marxa de tocar un moment i un altre, i sense cap altre mode subjuntiu ni temps condicional que el que aporta el contacte amb músics companys i amics. És música nascuda i crescuda dalt de l'escenari, sota l'estímul d'altres artistes, sovint al servei de disciplines artístiques més o menys properes i d'estils musicals molt diferents. Hi ha influències contemporànies, jazzístiques, roqueres, flamenques, originàries del *rhythm & blues* o nascudes de la improvisació lliure, però que el músic veterà assimila juvenívolament des de l'avantguarda de cada estil. Villavecchia ha instal·lat el focus reduït de la investigació personal en l'ample espai compartit d'experimentació amb la diferència. Per a ell, l'udol de llop del saxo té alguna cosa de *quejío*. Per això li agrada el nou flamenc de Paco de Lucía i de Veneno.

Ara té el quartet de saxos Malaclypse i el TIO trio d'improvisació. Però la versatilitat actual té un deute clar amb la varietat viscuda. Villavecchia s'inicia en el rock progressiu amb La Coral Còsmica (*Tríptic*, 1979) i participa de l'experimentalisme sonor i audiovisual de Gringos (1986-1996), una de les bandes més renovadores dels vuitanta (vegeu RMC 327). Alt i apassionat, tot i el seu posat tranquil, actua amb nervi roquer dalt de l'escenari quan des dels vuitanta col·labora amb Loquillo y Trogloditas d'acord amb l'exemple de Clarence Clemons, l'impressionant saxofonista negre de Bruce Springsteen. Toca també molt *rhythm & blues* amb la Big Mama. I calentets quilos de jazz. Amb el piano d'Agustí Fernández i Joan Saura als sàmlers forma Trio Local als anys noranta, participa després en l'Agustí Fernández Quartet i, més recentment, en el Filthy Habits Ensemble, banda que hominaja des del jazz la música de Frank Zappa, un dels seus grans referents. Arran d'una actuació del Trio Local al Jazz Sí, el 1997 funda el grup IBA amb Fernández, Saura i el ballarí Andrés Corchero. Fins al 2000 reuneixen músics al Jazz Sí cada dilluns, i un cop al mes amb ballarins. Les col·laboracions han estat de tota mena. Després de graduar-se en jazz al New England Conservatory de Boston als anys vuitanta gràcies a una beca Fulbright, té l'oportunitat d'estudiar dos anys amb



Liba Villavecchia i Rosa Muñoz. A la pàgina anterior al club Jazz Sí a l'abril de 1999

Joe Allard, conegut com a "the Sax Guru", i treballa amb els nord-americans Ran Blake, Joe Maneri i George Russell. Recentment ha gravat al mític estudi de Zappa. I la col·laboració amb Filthy Habits ha estat clau per donar-li confiança en l'eclecticisme del seu *Libas Traums Trio*.

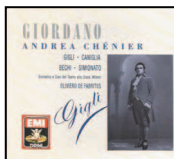
Villavecchia s'inspira més en les formes compositives de la música contemporània que no pas en emocions o idees: el punt de partida són tècniques aleatòries, estructures dodecafòniques o altres eines de la música simfònica contemporània. Per compondre té més aquesta base que la del *free jazz*. És d'on ve, aquí és on es forma als anys setanta: la música clàssica, el conservatori i el rock progressiu. En l'escolta, per la bateria, el resultat acústic pot semblar proper al jazz. Però són les tècniques de la música contemporània clàssica les que hi juguen el paper principal, per la importància que hi adquireix el timbre i el ritme, a més del treball atonal amb què aborda la melodia. Entre els referents immediats hi ha John Cage, però també l'hongarès György Ligeti i, de manera especial, el singular compositor nord-americà Morton Feldman. De Cage li agrada la manera com emprava l'aleatorietat i la llibertat que deixa als intèrprets. Però tots tres compositors presenten ressons interdisciplinaris en què és possible veure-hi re-

flectit el català. N'esbossa els gustos recordar les col·laboracions de Cage amb la dansa diquem-ne "quàntica" de Merce Cunningham. O esmentar el gust de Ligeti tant per la geometria fractal com pel surrealisme *avant la letre* de Carroll, a més de pels paratges lliberts de Kafka, Borges i Boris Vian. O parar compte sobre com Feldman deia compondre igual que pintaven Rothko o Pollock, és a dir, amb la mateixa tensió vibrant, allargant les "pinzellades" de cada nota aïllada, amb agrupacions instrumentals inusuals i sorprenents posades al servei d'aquell allargassament, d'aquella densitat mancada de clímax tan pròpia de l'expressionisme abstracte.

Es tracta de no posar-se límits, de mantenir l'energia que Villavecchia sempre ha associat amb la música des que, d'adolescent, a l'inici dels anys setanta descobria grups britànics com King Crimson, Genesis, Henry Cow, Soft Machine, Gentle Giant i Yes. De cor, veure King Crimson i Zappa en persona a Barcelona i a Badalona a la primera dels setanta va fer-li una impressió tremenda. De cap, troba molt ric el període del 1968 al 1977, just fins que apareix el punk i els líders del moviment renuncien a l'ofici ("ja no calia saber tocar"). Havent crescut als seixanta escoltant la música anglosaxona, aquestes bandes li van fer creure que "la música rock tenia un nivell de sofisticació i de complexitat musical comparables als estàndards de la música clàssica culta europea. Aquest miracle es va esvaïr el 1977, quan les discogràfiques van prendre el control de la música popular i el punk va renunciar a la tècnica". Mentre el miratge pervivia, l'experimentació tímbrica i l'harmonització eren tan importants en el rock com els elements visuals i la posada en escena. La popularitat no passava llavors pel populisme. No estava renyida amb la complexitat. I l'ambició intel·lectual ni tan sols era considerada com a tal, sinó pur entusiasme, rebellia, curiositat i ganes de gresca. Con insinuava Roberto Bolaño en el títol de la seva primera novel·la, de 1983, Morrison podia tenir deixebles i Joyce fanàtics, i podien entendre's i estendre's en un mateix esperit de revolta, suma d'estils i llenguatges dins un relat inevitablement fragmentari, però seductor i amb trempera, himne de vocació unitària. L'actitud pop era un pop de mil braços, creativa en la multiplicació i les ganes de recerca. No endebades Andy Warhol considerava una presumpció atrinxer-se en un sol estil propi en lloc de reconèixer-se deutor dels d'altres. Així és Villavecchia: humil, serè i clàssic, repartit en el punt intermedi de les moltes passions que ha conreat. ♦

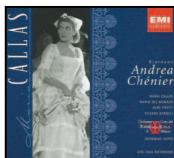
# ‘Andrea Chénier’ d’Umberto Giordano

per Javier Pérez Senz

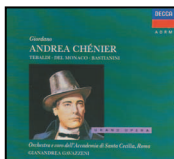


L'obra mestra del compositor italià Umberto Giordano, *Andrea Chénier*, arriba per primera vegada al Festival Castell de Peralada i ho fa amb les veus de Marcelo Álvarez, Eva-Maria Westbroek i Ambrogio Maestri el 26 de juliol.

Títol fonamental en l'evolució de l'escola verista italiana, *Andrea Chénier*, estrenat el 28 de març de 1896 al Teatro alla Scala de Milà, té personalitat pròpia, amb un estil que enriqueix l'univers verista amb una escriptura melòdica de gran inspiració i una vocalitat típicament italiana: l'ambientació històrica al París revolucionari no rebaixa gens la identitat italiana d'un títol de gran repertori que posseeix una discografia en la qual brillen els grans divos de l'òpera del segle XX.



Certament, els grans cantants troben en la més famosa òpera de Giordano oportunitats d'enorme lluïment. El primer Chénier de referència en la discografia d'aquesta òpera és el grandíssim Beniamino Gigli, tenor amb majúscules que el 1941 va establir càtedra amb una interpretació superba sota la competent direcció musical d'Oliviero de Fabritiis (Emi): es gaudeix de la radiant italianitat del seu estil i l'efusivitat lírica d'un cant ple de delicats matisos. N'hi ha prou d'escoltar com canta Gigli l'ària "Si fui soldato", amb el seu gloriós cant a *mezza voce* i una veu de bellesa irresistible per quedar subjugat per la personalitat d'aquest gran artista. Versió imprescindible perquè al costat del carismàtic tenor, impressiona el sentit dramàtic de la soprano Maria Caniglia i el baríton Gino Bechi, d'estil molt més antiquat en el cas de la temperamental soprano a causa de l'èmfasi declamatori. Però la veu, d'autèntica soprano *spinto*, fa molta impressió. En Bechi trobem més emoció lírica quan convé, i una vocalitat incisiva que dota de gran presència el personatge de Gérard. L'ampli equip de comprimaris il·lustra una gran època *scaligera*, amb veus del calibre de Giulietta Simionato, Giuseppe Taddei, Italo Tajo i Maria Huder.



El segon Chénier de referència porta el segell de Franco Corelli i, dels seus enregistraments, n'escollim per la qualitat tècnica la gravació d'estudi del 1963 sota la direcció irregular de Gabriele Santini (Emi) al capdavant de les masses de l'Òpera de Roma. Corelli és pura seducció canora: opulència vocal, timbre bellíssim, potència i sensualitat lírica manejats per un intèrpret apassionat i no sempre capaç d'administrar els seus poderosos mitjans amb equilibri. En estudi es troba més moderat, la qual cosa en aquest cas no és problema, perquè es trobava en un moment vocal gloriós. En el paper de Maddalena, la magnífica Antonietta Stella ofereix un cant de rics matisos que aconsegueix els seus millors moments en el duo d'amor del segon acte. A l'eficient Gérard de Mario Sereni se suma un notable equip de comprimaris, en el qual brilla com un sol Piero di Palma amb un Incredibile de manual.



Dos anys després, un dels grans especialistes en aquest repertori, Gianandrea Gavazzeni (Decca) dirigia un tercet vocal de gran volada: Mario Del Monaco, lluint els seus potents aguts i accents dramàtics, encara que en un retrat del poeta una mica pla, amb pocs matisos; Renata Tebaldi, parella ideal del temperamental tenor en tants enregistraments de l'època, signa una senyorial Maddalena, amb un cant lligat de gran bellesa i expressivitat, encara que no tan imponent pel costat dramàtic. Amb Ettore Bastianini trobem el Gérard perfecte: veu bellíssima, d'accentos commovedors, i cant immaculat. El seu "Nemico della patria" és magnífic i Fiorenza Cossotto és una Bersi imponent.

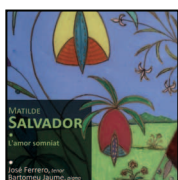
Si es busca una interpretació de Maddalena més enllà de la pura bellesa vocal, és a dir, si es vol un retrat fidel de l'evolució dramàtica del personatge del primer a l'últim acte, la resposta és clara: primer Maria Callas i després Renata Scotto. Callas emociona en cada paraula, amb una intensitat sorprenent i accents commovedors, a l'altura de la seva llegenda: ¿qui no recorda la seva colpidora interpretació de "La mamma morta" i la sàvia utilització en la banda sonora de la pel·lícula *Philadelphia* en una memorable escena protagonitzada per Tom Hanks? Entre els testimonis *live* del seu art, destaca una històrica vetllada a La Scala gravada el 1955 (Emi) al costat de Mario Del Monaco i Aldo Protti, un impactant Gérard. Quant a la interpretació de Renata Scotto, la gravació de 1976, òptima, una de les millors, porta la brillant signatura orquestral de James Levine (RCA-Sony), que recrea el clima teatral de manera magistral. Scotto explora els colors vocals del seu personatge amb una teatralitat penetrant. Té com a apassionat Chénier, Plácido Domingo en gran forma vocal, amb musicalitat i un càlid lirisme, mentre que Sherrill Milnes fa un vehement Gérard. Atenció al magnífic Mathieu d'Enzo Dara i la notable Bersi de Maria Ewing.

En la dècada dels vuitanta, la discografia creix acompanyada de grans veus: les versions dirigides per Riccardo Chailly (Decca) el 1984 i per Giuseppe Patané (CBS-Sony) el 1986, tenen ganxos irresistibles: d'entrada la qualitat de la direcció musical, la presa de so i la brillant resposta orquestral. Chailly ofereix magnífics detalls de l'escriptura orquestral de Giordano i acompanya les veus amb refinament. No es poden resistir: el timbre, la bellesa vocal i la dicció claríssima de Luciano Pavarotti, els moments màgics de Monserrat Caballé, amb pianíssims de bellesa incomparable, la força escènica impressionant de Leo Nucci. En la versió dirigida per Patané, sedueix en primer lloc la intensitat i el fraseig, de lirisme desbordant, de Josep Carreras –la seva interpretació del cèlebre "Improvviso" és una meravella. Però, a pesar del seu sentit dramàtic, Eva Marton no acaba de perfilar bé la vocalitat de Maddalena. Giorgio Zancanaro fa un bon Gérard, però l'equip de comprimaris de l'Òpera de Budapest resulta massa discret.



## DISCOS

## VOCAL



## Matilde Salvador | L'amor somniat

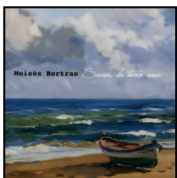
José Ferrero, tenor. Bartomeu Jaume, piano.  
**Columna Música. 2013**

Hi ha diversos motius, tots solvents, per saludar amb el millor ànim la publicació d'aquest CD. El principal és que ens permet enfrontar-nos a una personalitat des-tacada i massa desconeguda de la música espanyola, i concretament de la valenciana. Ens referim a Matilde Salvador, traspasada fa pocs anys, una compositora de trajectòria poc visible i tanmateix autora d'una obra substancial que traspuja autenticitat i delit de servir la música. D'ella se'ns mostra aquí una mostra força completa i ben escollida del seu opus liederístic.

El tenor murcià José Ferrero, que va conèixer-la i va treballar intensament amb ella, s'ha constituït en inductor d'aquesta iniciativa i alhora intèrpret. A ell es deu, per tant, que els afeccionats atents i sensibles puguin gaudir, i en bona mesura descobrir, un patrimoni musical liederístic d'una gran categoria.

Dividit en dues parts –poemes en castellà i poemes en català, corresponents a dues etapes de la seva trajectòria, que es van succeir en el temps–, hom assisteix a una autèntica festa de liederisme exquisit, d'una gran fidelitat expressiva amb els poemes. Les cançons de Matilde Salvador gaudeixen dels valors més definitoris del liederisme, essent el principal la capacitat de trasplantar i alhora recrear l'essència dels poemes de base, alhora fruit d'una tria personal que ja traeix la seva sensibilitat. El recorregut s'inicia en Juana de Ibarbouru i Carmen Conde i acaba en Juan Ramón Jiménez pel que fa a obra castellana; i comença en Josep Sebastià Pons i passa per Joan Fuster, Xavier Casp, Francesc de Paula Burguera, Jesús Huguet i Bernat Arola pel que fa a obra catalana. Tot això donant forma a un discurs divers que pauta també diverses inflexions temàtiques i emocionals confluents en un tot d'al·licients molt ric.

José Ferrero, ben acompanyat per Bartomeu Jaume, n'ofereix unes versions intenses, molt sentides i molt exactament fidelitzadores dels continguts de les cançons. No es pot demanar més. **Jaume Comellas**



## Moisès Bertran | Suau, la teva veu

Rosa Mateu, Laura Alonso i Mónica Luezas, sopranos.  
Moisès Bertran, piano. **Columna Música. 2013**

Moisès Bertran, nascut a Mataró l'any 1967, actualment és professor associat de composició del Conservatori de Música de la Universitat Nacional de Colòmbia. A més, realitza una tasca pedagògica al Conservatori del Liceu i du a terme una intensa activitat com a compositor, que l'ha portat a escriure fins al moment més de vuitanta obres. Deixeble, entre d'altres, de Salvador Pueyo (composició) i de Luiz de Moura Castro (piano), ara presenta el seu segon enregistrament, aquest dedicat a la seva producció de lied.

Amb el títol *Suau, la teva veu*, aquest enregistrament ens permet escoltar setze obres en les veus de Rosa Ma-

teu i Laura Alonso, i de Mónica Luezas que canta l'ària d'Anna d'*El último día de Pizarro*, òpera que encara no s'ha estrenat. Les composicions incloses en l'enregistrament van ser escrites entre els anys 1990 i 2010 i estan basades en diferents poemes de Pablo Neruda, Miquel Martí i Pol, Josep Danés i Salvat-Papasseit, entre d'altres, i són portadores d'una gran sensibilitat expressiva. Les veus de les sopranos Rosa Mateu i Laura Alonso acompanyades pel piano de Moisès Bertran ens transmeten una música curiosament elaborada, d'un refinament indubtable però carregada d'una força –gràcies al seu lirisme profund i una precisa harmonització pianística– que li atorga un interès indiscutible. La música per a veu i piano de Bertran –a més d'estar excel·lentment interpretada– té moments certament esplèndids. Les melodies que acompanyen els poemes *Suau, la teva veu* de Josep Janés, *Ton secret est ouvert o Jugo a viure*, posseeixen un encant més que evident i denoten la categoria del seu autor. **Lluís Trullén**



## Klaus Florian Vogt | Favorites

Obres de Kálmán, Stolz, Lehár, Siczynski, Bernstein, Claude-Michel Schönberg, Lloyd Weber, Andersson, Ulvaeus. Orquestra de la Ràdio de Munic. Dir.: Gerrit Priessnitz. **Sony. 2014**

La veu de Klaus Florian Vogt apareix estretament vinculada al repertori wagnerià. Des de la interpretació l'any 2011 de Siegfried al Festival de Bayreuth fins a la recent actuació al Gran Teatre del Liceu en el rol de Siegmund de *La valquíria*, la seva veu heroica s'ha convertit en un referent d'aquest repertori. Però fent un retorn als seus orígens, ara no ha dubtat a enregistrar una sèrie de músiques d'operetes i recitals que afronta amb una solvència i qualitat excepcional.

Vogt en la seva etapa d'estudiant sota la tutela de Günther Bridge va dirigir el treball de la seva veu cap als rols wagnerians; però en ser molt exigents per a un estudiant, van optar com a preparació idònia –tant per a la veu com en la dicció– per l'opereta. De fet, l'opereta de Lehár *Das Land des Lächelns* i especialment *La contessa Marizza* van decantar-lo a dedicar-se professionalment al cant. Ara melodies celeberrimes dels musicals *West Side story*, *El fantasma de l'Òpera*, *Els Miserables*, o *Chess* –amb música dels fundadors del conjunt suec ABBA, Beeny Andersson i Bjorn Ulvaeus– comparteixen cartell amb temes d'operetes pertanyents a Franz Lehár, Imre Kálmán Koppstein o Robert Solz.

Música refinada, que canta amb elegància i naturalitat, de tempos lents i d'exigència tècnica en els aguts i un estil en el qual es mou amb perfecta naturalitat i seguretat. Vogt, acompanyat per una impecable Orquestra de la Ràdio de Munic, ens ofereix un viatge per melodies refinades, cantades amb delicadesa i que requereixen una gran expressió lírica que transmet amb gran elegància de fraseig. La naturalitat del cant i el seu bellíssim color vocal són els aspectes més lloables d'unes versions que tenen en l'apartat reservat a les operetes els seus millors moments interpretatius. **LI. T.**

## CLÀSSICA



## Yuja Wang | Rakhmàninov 3, Prokófiev 2

Simón Bolívar Symphony Orchestra of Venezuela.  
Dir.: Gustavo Dudamel. **Deutsche Grammophon. 2013**

Gustavo Dudamel no necessita presentació, tot i la seva joventut. És un cas excepcional, segurament irreplicable, per l'energia i qualitat de les seves interpretacions en tant que director, sigui al capdavant de l'Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela o de formacions tan reconegudes com la Filharmonica de Berlín o l'Orquesta Sinfónica de la Ràdio de Baviera, amb qui recentment va oferir un excel·lent concert al Palau de la Música Catalana. A més, Dudamel ha col·laborat amb alguns dels intèrprets joves més prometedors. La pianista xinesa Yuja Wang n'és un exemple prou eloqüent. En aquesta gravació els protagonistes mantenen la tensió del directe, amb una vivacitat que confirma l'entesa musical més enllà del que es pot esperar. Fins i tot una peça tan poc imprevisible com el *Concert per a piano* núm. 3 de Serguei Rakhmàninov (per molt que se'ns en recordi sempre la dificultat, en la part solista) arriba a sonar espontània i amena. Millor encara, la segona de les obres aquí enregistrades, el *Concert per a piano* núm. 2 de Serguei Prokófiev, aprofita les possibilitats d'una formació, l'Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, que no deixa de sorprendre pel seu compromís amb el director. Conscient de la incontestable maduresa de la pianista –i del protagonisme de l'instrument en la composició de Prokófiev–, Dudamel en fomenta el seguiment de l'orquestra, alhora que assoleix una gran varietat en el registre i una plenitud sonora certament fascinants. El rendiment de la corda es demostra excepcional, i les intervencions dels vents, perfectament mesurades, tot creant un teixit fet de contrastos tímbrics i rítmics. Una versió en viu, de la del *Segon Concert per a piano* de Prokófiev per Wang i Dudamel, que esdevé de referència. **Jacobo Zabalo**



## Lang Lang | Chopin

*Concert per a piano* núm. 2; *Sonata* núm. 3 en Si menor; *Estudi* op. 10 núm. 3, "Tristesse". Orquestra Filharmònica de Viena. Dir.: Zubin Mehta. **Deutsche Grammophon. 2014**

Malgrat tractar-se d'una novetat discogràfica, aquest nou enregistrament de Lang Lang està integrat per tres obres de Chopin ja editades en anys anteriors. L'*Estudi* núm. 3 pertany a *The best of Lang Lang* editat l'agost de 2010. El *Concert per a piano* núm. 2 va ser editat el novembre de 2008 després de l'enregistrament al Musikverein el mes de juny de 2008. Per últim, la *Sonata* núm. 3 pertany al que va ser el primer enregistrament en estudi de Lang Lang i que va ser efectuat a Hamburg l'agost de 2005 inclòs al disc *Lang Lang memory*.

Poques novetats, doncs, en aquest enregistrament d'un dels grans pianistes del moment. Lang Lang, per la seva força mediàtica, s'ha convertit en un veritable símbol del piano xinès i avui dia està essent considerat com el pianista de més fama internacional. Després d'una

etapa en què va explotar la seva tècnica extraordinària i que li va suposar un cúmul de crítiques, va centrar-se en interpretacions molt més reflexives que tenen un dels seus màxims exponents en la versió del moviment lent de la *Sonata* núm. 3, una de les interpretacions més pausades en tempo de les que s'han enregistrat fins ara. Un Chopin que malgrat ja ser conegut resulta prodigiós per l'elegància del fraseig, pel refinament, per la claredat de dicció i per una originalitat en els diversos equilibris de sonoritat només a l'abast de grans intèrprets del piano.

Bellíssima interpretació del *Concert per a piano* núm. 2 al costat d'una Filharmonica de Viena que exposa la seva qualitat incontestable, i una recreació de l'*Estudi* núm. 3 que combina a la perfecció la claredat melòdica amb el desplegament d'una tècnica immaculada. **Ll. T.**



## Berlioz | Symphonie fantastique Liszt | Les Préludes

West Eastern Divan Orchestra. Dir.: D. Barenboim. **Decca. 2013**

Aquest CD de Decca presenta l'enregistrament en directe del concert que la West-Eastern Divan Orchestra va fer el 21 d'agost de 2009 en el marc del festival dels Proms britànic sota la direcció del seu fundador, Daniel Barenboim, amb dues obres estel·lars del segle XIX. La primera, la *Sinfonia Fantàstica* de Berlioz, en una aproximació transparent, fresca, joiosa i atractiva. Efectivament, a les mans de Barenboim, aquesta partitura sona gairebé mozartiana en molts moments, amb una lleugeresa admirable, la qual cosa no obsta perquè en els moments de més gruix Barenboim posi tota la carn a la graella per obtenir un so generós, potent i equilibrat d'una orquestra que sona magníficament bé, que és profundament expressiva, que té uns metalls egregis i que sap fer creïbles totes les onomatopeies que amaga la partitura.

Després del preludi que suposa la *Fantàstica* de Berlioz, vénen els fantàstics *Les Préludes* de Franz Liszt. Barenboim dosifica a la perfecció la torrentada lírica i el devesall expressiu d'aquest gran poema simfònic lisztia, i fa que el clímax de l'obra arribi amb una energia i una rotunditat que no pot deixar ningú indiferent. Al capdavant, el CD és una nova mostra que Daniel Barenboim i el repertori romàntic formen un binomi d'èxit, i més encara quan el director argentinoisraelià se situa davant d'un projecte orquestral com la West-Eastern Divan Orchestra en el qual ha invertit tantes energies i en el qual creu profundament. **Josep Barcons**



## Isabelle Faust | Weber

Alexander Melnikov, piano. *Sonates per a piano i violí*, op. 10. *Quartet* op. 8. **Harmonia Mundi. 2013**

Ningú no gosaria dir que Carl Maria von Weber és un autor desconegut o mal conegut; tanmateix, per al melòman mitjà, més enllà de *Der Freischütz*, el coneixement de la seva obra comença a ser vague i nebulós, i si ens centrem en l'àmbit de la música de cambra la cosa ja esdevé francament incerta més enllà de les conegudes peces per a clarinet o flauta.



## DISCOS

Isabelle Faust, violinista excel·lent –molt treballadora discogràficament parlant– que està passant pel moment dolç de la seva carrera, i el seu fidel i eficaçíssim Alexander Melnikov a les teclades d'un *pianoforte* de principis del segle XIX, s'han proposat millorar el nostre coneixement de la música de cambra del jove Weber amb aquest feliç enregistrament que inclou les *Sis sonates progressives per a piano i violí obligat, compostes i dedicades als amateurs*, op. 10 i el *Quartet per a violí, viola, violoncel i piano en Si bemoll major*, op. 8.

Pel que fa a les *Sonates*, malgrat que el títol sigui inicialment descoratjador, ja que sembla que ens envii a aquelles anodines peces "d'estudi" típiques de l'època, difícilment suportables per als qui les estudien i del tot insuportables per als qui les escolten, som davant d'obres d'un interès indubtable, tant en la part relativament senzilla del violí com en la molt més exigent tècnica del piano, i s'ha de dir en favor seu que l'editor que les va encarregar inicialment va rebutjar de publicar-les perquè les va trobar massa elaborades i ell buscava alguna cosa més banal. Weber, amb enginy, amb gràcia, amb solucions de vegades sorprenents, hi fa una mena de viatge musical per Europa i així hi trobem una *polacca*, un *air polonais*, un *air russe*, un *carratere espanyol* i un *siciliano*.

Amb la concurrència de Boris Faust a la viola i Wolfgang Emanuel Schmidt al violoncel, Faust i Melnikov completen l'enregistrament amb el *Quartet op. 8*, una peça aparentment lleugera, no gaire transcendent, però que conté a l'interior un intens, estrany i pertorbador "Adagio" que sembla que estigui fet en un llenguatge d'un romanticisme molt posterior al de l'època de la composició (1806). **Xavier Pujol**



## Jerusalem Quartet | Smetana, Janáček

Quartet núm. 1 en Mi menor "de la Meva Vida" (Smetana); Sonata a Kreutzer i Cartes íntimes (Janáček). **Harmonia Mundi. 2013**

És una sonoritat plena i generosa, la que demostra un cop més el Jerusalem Quartet en el tractament de partitures tan intenses com també –en aquest cas– representatives de la millor tradició compositiva txeca. Si en el seu disc dedicat a Wolfgang A. Mozart aquest jove conjunt feia palesa una profunditat lleugera, ben substancial, en aquest enregistrament aplica un *modus operandi* no tan diferent a composicions de Bedřich Smetana i Leoš Janáček. Òbviament, les interpretacions s'adeqüen a les necessitats tècniques i l'esperit de mitjan segle XIX i començament del XX, però la juganera seriositat d'aquelles versions mozartianes aquí es retroba evolucionada, com perpetuant una sensibilitat complexa, ambivalent –entre l'humor i la tragèdia, però sense ignorar el sentiment en essència problemàtic, l'amor–, una sensibilitat certament característica de la literatura del país d'origen dels compositors (es comprova, sense anar més lluny, en les novel·les de Bohumil Hrabal). La primera obra enregistrada, el *Quartet núm. 1 en Mi menor* d'Smetana, conegut com "de la Meva Vida", incorpora l'element autobiogràfic de forma explícita però subtil; és una admirable peça que confirma l'art d'un gran compositor, injustament reconegut com l'autor d'un poema simfònic de caire nacionalista. A propòsit dels dos quartets de Janáček un té sempre

la sensació que diu poc... o massa. Amb subtítols eloqüents ("Sonata a Kreutzer" i "Cartes íntimes"), semblen deixar ben visible l'assumpte sobre la taula: allò que trobem són dues narracions compostes d'episodis en què la passió s'explicita, com si en efecte pogués ésser atrapada en una fórmula. La precisió, la claredat i l'equilibri del Jerusalem Quartet no només n'actualitza la significació potencial, sinó que en possibilita la ficció d'una lectura literal. Alquímia idònia i paradoxal que, en efecte, ens fa somiar la comprensió de l'essència de la vida per mitjà de la música, i participar-hi. **J. Z.**



## Berg | Lyrische Suite Schönberg | Verklärte Nacht

Ensemble Resonanz. Jean-Guihen Queyras. **Harmonia Mundi. 2014**

Una carrera meteòrica, la de Jean-Guihen Queyras, a qui ens sentim quasi temptats de batejar amb el qualificatiu (a vegades enverinat) de *prodigi*. Si la temporada passada ens va delectar amb la interpretació de la integral de les *Suites per a violoncel* de Johann Sebastian Bach al Palau de la Música Catalana, i la seva activitat en estudi també és realment admirable, quasi frenètica, descobrim en aquest punt una fita poc acostumada, molt especialment tenint en compte la joventut del músic en qüestió. Conegut *a priori* com a solista i habitual de les sales de concerts en solitari o acompanyat d'orquestra, aquest enregistrament en revela la vessant com a director artístic al capdavant de l'Ensemble Resonanz. Enregistrades en versió per a conjunt de corda, la *Suite lírica* d'Alban Berg i la *Nit trasfigurada* d'Arnold Schönberg, obres fonamentals per entendre la inflexió de la composició musical (la transició des del paradigma romàntic a la composició d'allò que Adorno qualificà de Música Nova), reben un tractament *directe*, de gran intensitat però no gens obscur o encriptat. En la seva veritable complexitat, les línies melòdiques s'enfronten de manera clara, incisiva, exigint de l'oient una predisposició mínima per a l'escolta i el gaudi d'aquella transformació compositiva. Un encert començar per la més progressiva, la del deixeble, i deixant l'apparentment tardoromàntica per a un segon moment. Des de Berg, la versió cambrística de la *Nit trasfigurada* sona efectivament diferent, més agosarada i misteriosa. **J. Z.**



## Beethoven | Piano Trios op. 70 No. 2, op. 97 'Arxiduc'

Alexander Melnikov, piano. Isabelle Faust, violí. Jean-Guihen Queyras. **Harmonia Mundi. 2014**

La producció cambrística de Beethoven és un pou inesgotable d'idees musicals. Probablement, els fascinants quartets per a corda són les seves obres de cambra més reconegudes i interpretades. Són comparables en popularitat només a les sonates per a piano i violí, sonates que destaquen pels intensos diàlegs que hi propicia Beethoven. Però entre les formacions de quatre i els inspirats duos trobem –no menys apassionant– l'equilibri inestable del trio per a piano, violí i violoncel. El catàleg en compta almenys onze obres, si s'hi inclouen les va-

# Rudi Stephan (1887-1915)

per Sergi Moreno-Lasalle

Quan se'ns parla de compositors morts en conflictes armats, a casa nostra és inevitable pensar en la tràgica fi d'Enric Granados al canal de la Mànega. Els fets són prou coneguts; amb tot, Granados morí en el moment àlgid del seu reconeixement internacional, que, de totes maneres, no ha perdut vigor. No és el cas de tants altres compositors que, immensament, han caigut en l'oblit o no han gaudit d'una divulgació internacional al nivell de la seva qualitat creativa. Aquesta nova secció mirarà de fer-hi una mica de justícia i encarregar-se dels més notables.

En aquesta edició de la Revista, dedicada a la música a l'entorn de la Primera Guerra Mundial, el compositor escollit no podia ser un altre que Rudi Stephan, compositor alemany nascut a Worms l'any 1887 i mort al front oriental, prop de Tarnopol, el 1915. Criat en un ambient musical favorable, Stephan estava destinat a ser una de les figures musicals germàniques principals. La seva obra es limita a una vintena de cançons, la majoria compostes en una etapa primerenca, i a un seguit considerable d'obres de "maduresa", moltes perdudes, però de les quals es conserven tres obres per a orquestra, estrenades amb força èxit i que valgueren a Stephan posicionar a primera fila (i, el més important, un contracte amb l'editorial Schott) algunes obres de cambra, la cantata *Liebeszauber* per a baríton i orquestra i l'òpera *Die ersten Menschen*. L'esclat de la contesa mundial, coincident amb el final de la composició d'aquesta, en truncà, però, tot preparatiu per a l'estrena. Malgrat els recels inicials, Stephan s'allistà voluntàriament i fou enviat al front oriental. Acomiadant-se de la seva mare, al tren, li havia dit: "*Espero que no em passi res al cap; hi ha tantes coses boniques encara aquí dins!*" Quinze dies després moria a l'acte d'un tret al cap disparat amb molta destresa per un soldat rus ferit. Si la tragèdia no era prou severa, la seva tomba fou arrasada pel pas canviant del front i es desconeix el lloc exacte on està enterrat.

Just a l'inici del conflicte, crítica i públic saludaven Stephan com un dels joves compositors alemanys més prometedors, a l'alçada d'un Richard Strauss. Encara, durant la República de Weimar, el compositor gaudí de reconeixement gràcies a l'esforç de família i amics i a la interpretació de les seves millors obres, però ràpidament caigué en l'oblit (la major part dels seus documents i esbossos es perderen durant el bombardeig de Worms a la Segona Guerra Mundial), fins que darrerament s'ha redescobert i revalorat. El cert és que l'obra d'Stephan denota una alta qualitat compo-



sitiva, hereva i deutora de la tradició postromàntica imperant, particularment de la tècnica de desenvolupament de Liszt, però amb una estètica que anticipa i prefigura la *Neue Sachlichkeit* d'entre-guerres. El fet, per exemple, d'emprar títols circumspectes com *Musik für...* ("*cap títol poètic, cap to evocatiu, res*", havia escrit ell mateix) explica la seva intenció de desfer-se del que considerava característiques d'estil no essencials i de la creença que el contingut expressiu ha de ser creat exclusivament per mitjans musicals. Malgrat que cap de les obres que ens ha arribat no segueix un esquema tradicional, totes es caracteritzen per una organització jeràrquica i autoreflexiva dels esdeveniments musicals, cada un dels quals es pot definir tant pel timbre, ritme o gest com pel motiu o l'harmonia. Moltes de les seves obres segueixen un model en arc en el qual el motiu d'obertura es repeteix, modificat, al final.

També, la formació musical d'Stephan havia estat limitada i volgudament allunyada de qualsevol tutela influent, cosa que atorga a la seva obra un gest molt lliure però alhora demostra una gran habilitat estructural. La (segona) *Musik für Orchester* (Chandos, 2005), per exemple, combina una orquestració inventiva i una gran llibertat melòdica amb una construcció estructural molt ferma i un reaprofitament "prussià" del material musical, molt en la línia de Reger. Amb tot, és interessant ressaltar que aquesta austeritat estètica no està renyida amb una concepció dramàtica de l'obra musical. Prova d'això és la seva obra cabdal, l'òpera *Die ersten Menschen* (CPO, 2006), sobre el controvertit "misteri eròtic" d'Otto Borngänger, una relectura amb dimensió de drama psicològic dels primers capítols del Gènesi. La partitura reflecteix d'una manera molt rica l'ambient a voltes sensual i conflictiu, a voltes irreverent i punyent del text original i descriu amb gran encert els diversos caràcters psicològics dels personatges i els aparents abismes que els separen, des de la conformista resignació d'Adam a l'eroticisme d'una Eva quasi tel·lúrica, des de l'exultant misticisme d'Abel al creixent salvatgisme de Caïn.

En conclusió, l'obra d'Stephan mereix un sincer redescobriment i una atenció especial per la seva originalitat i la seva força, per la promesa del que hauria pogut ser en tant que baula entre modernitat i tradició, postromanticisme i expressionisme i, en definitiva, per una recol·locació de justícia a primera fila dels compositors alemanys de principi del segle XX.





## DISCOS

riacions per a aquesta mateixa formació. Trios que són representatius de l'evolució musical del seu geni, des de la sèrie de tres que n'inaugura la llista oficial (opus 1), sèrie molt atrevida en el seu plantejament tot i les òbvies referències clàssiques (no van ser, de fet, les seves primeres composicions, sinó només amb les quals començà el catàleg), fins als darrers que compongué, més idiosincràtics, fruit només del treball i la inspiració. L'enregistrament que ens ofereixen tres dels principals solistes de la discogràfica Harmonia Mundi, Isabelle Faust (violí), Jean-Guihen Queyras (violoncel) i Alexander Melnikov (*fortepiano*), col·laboradors habituals, confirma sobradament l'entesa que se'ls pressuposa. Les seves lectures dels *Trio op. 70* núm. 2 i *Trio op. 97, "Arxiduc"* –obres de maduresa compositiva incontestable– són vehements però no hiperbòliques, summament precises en els atacs i el fraseig però no gens fredes. Respecten l'indomable tarannà del compositor, tot evitant de caure en el parany de l'exageració sentimental, a la cerca d'un equilibri que certament esdevé possible, realitzat amb una naturalitat sorprenent. **J. Z.**



## Xavier de Maistre | Mozart

Magali Mosnier, flauta. Mozarteumorchester Salzburg.  
Dir.: Ivor Bolton. Sony. 2013

En el seu cinquè CD, Xavier de Maistre continua amb la tònica d'interpretar obres cèlebres del repertori de tots els temps transcrits per al seu instrument, que toca amb domini absolut, amb una netedat extrema i un gust enorme. Si ja ha fet sonar Debussy, Rodrigo, Tàrrrega, Vivaldi, Marcello o Albinoni amb l'arpa, ara aquest intèrpret francès amb planta de model posa els ulls en Mozart. I si en el cas de Debussy el reclam era que amb l'arpa la seva poètica era encara més cristal·lina, ara De Maistre justifica les transcripcions d'aquest CD afirmant que *"la diferència entre el pianoforte d'ahir i l'arpa d'avui és menor que la que hi ha entre un pianoforte i un Steinway modern"*.

Tot i no estar mancat de raó –i tot i que segons De Maistre *"és perfectament possible tocar uns deu concerts per a piano de Mozart amb l'arpa"*–, el resultat no és òbviament el que s'obté quan s'interpreten amb un *pianoforte*. Ara bé, la sensibilitat de De Maistre fa que el resultat sonor sigui tan amable com estimable. Després d'interpretar el conegut *Concert per a piano* núm. 19, en *Fa major*, KV 459 i abans d'acostar-se a l'arxiconeguda *Sonata* núm. 16, en *Do major*, KV 545 en transcripció pròpia, De Maistre ens ofereix l'oportunitat d'escoltar (aquí sí sense transcripció) el *Concert per a flauta, arpa i orquestra* en *Do major*, KV 299, en una interpretació brillant i tendra al costat de la flautista Magali Mosnier, i el concurs diligent i acurat de la Mozarteumorchester Salzburg dirigida per Ivor Bolton. **J. B.**



## Joan Manén | Sardanes

Cobla de Cambra de Catalunya. Dir.: Jordi Molina.  
PICAP. 2013

Músics per la Cobla és una iniciativa molt singular que està endegant una molt interessant tasca de recopilació, ordenació, descoberta i promoció de música

escrita per a cobla. En el si d'una trajectòria de notable conseqüència, ara fa possible l'enregistrament de tot l'opus de sardanes escrites per aquest músic tan total que va ser Joan Manén: un total en què la composició va ocupar un lloc preeminent i en aquest apartat no va mancar l'atenció a les sardanes: eren temps –primer terç del segle passat– en què la descoberta de les possibilitats de la formació cobla i de la forma sardana van atreure la immensa majoria dels grans compositors catalans més destacats.

L'obra sardanista de Joan Manén és curta, s'exhaureix en els onze títols que aplega aquest CD, i s'hi manifesten clarament algunes de les característiques de l'obra de l'autor en general: de manera particular l'exuberància simfònica, el gust per un cert envoltament retòric, el domini de l'equilibri cromàtic, l'exquisidesa de les seves línies melòdiques i el bon ús del substrat popular propi de la forma. Per això alguns títols han aconseguit esdevenir tan estimats, especialment *El cavaller enamorat* –títol bandera de la seva producció–, però també *Manresana* i *Camprodon*, i ahora hom podrà descobrir-hi joies amagades tan remarcables com *Gironina*, l'íntima *Sardana tràgica* o la bella *Joia d'infants*.

La Cobla de Cambra de Catalunya és una formació de bolo, integrada per un aplec de bons professionals que aquí dirigeix un dels músics més notables del món de la cobla com és Jordi Molina: els resultats esdevenen tan reeixits com el que felicitament podia esperar-se. **J. C.**



## Manuel Oltra | Doble 5 Suite

Orquestra de Cambra Terrassa 48. Marta Valero, mezzosoprano. Bernat Castillejo, flauta. Concertino: Quim Térmens. Picap. 2013

Aquest CD de ben segur no passarà a la història dels més convencionalment importants que s'han editat a Catalunya, però de ben segur sí que hi passarà com un dels de realització més justificada, oportuna i interessant.

A iniciativa de l'inquiet músic amateur –en el sentit d'aimant– sabadellenc Josep Maria Serracant, hom ret justícia, *perpetuadora*, a un dels músics que més ha fet per la música catalana en el darrer mig segle. Manuel Oltra, a través de la seva dilatada trajectòria com a pedagog i com a compositor ha bastit un historial transcendent en les dues dimensions, aquí exhibida en la segona per un aplec d'obra de format mitjà, molt ben escollida, que aboca un substantivíssim doll de música autèntica: de música sensible, elegant, refinada, original i rica en recursos imaginatius i en ofici. I, intrínsecament bella, d'escolta plaent.

La música d'Oltra, fidel a l'ortodòxia tonal, tanmateix és viva, molt personal i ahora molt catalana; molt mediterrània. Hi ha un culte al sentit harmònic –en l'accepció convencional de l'expressió–, a l'equilibri, la mesura, a fer que tot estigui al seu lloc ideal; res no hi és sobrer, tot obeeix a un alè creatiu autèntic emparat per un absolut domini de l'ofici.

En la tria, que abasta mig segle de trajectòria, hi alternen composicions instrumentals, concertants per a flauta i cicles de lied: un ventall de gèneres que permet atendre una visió significativa del tot de la seva personalitat.

L'Orquestra de Cambra Terrassa 48 ofereix un coixí solvent i identificat en la seva total presència en el

discurs; i el flautista Bernat Castillejo llueix la condició d'artista de la interpretació de la flauta. I remarco el mot "artista" perquè em sembla que és la que feliçment escau amb més exactitud a aquesta obra. I la sintonia amb la poètica de l'obra d'Oltra és del tot aplicable a la *mezzo* Marta Valero en la seva exigent i molt reeixida tasca d'abastar la diversitat estilística que li ha pertocat. **J. C.**



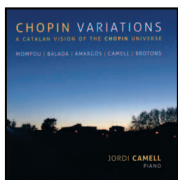
## Lluís Claret | Pau Casals

Lluís Claret, violoncel. Gerard Pastor, piano.  
Violoncel·listes de Barcelona. **Verso. 2013**

Aquest és un CD nascut amb una finalitat clara: posar a l'abast dels afeccionats el total de la (d'altra banda) breu –dura poc més de 45 minuts– obra per a violoncel que va compondre Pau Casals. I d'aquest tot, les inicials cinc obres per a violoncel i piano veuen llum enregistrada per primera vegada. I de fet la van veure en públic el 10 de juliol de 2010, en la trentena edició del Festival Pau Casals, d'on va néixer aquest producte. Va ser una troballa de Lluís Claret, deixeble del Mestre, gràcies a la qual podem conèixer i gaudir de llur existència. La resta del CD, la formen dues composicions ben conegudes, la *Sardana per a orquestra de violoncels* i la més divulgada *Sant Martí del Canigó*, aquí en la versió per a orquestra de violoncels d'Enric Casals a partir de l'original per a piano.

Les esmentades cinc obres per a violoncel i piano abasten des de la juvenil *Pastoral* –escrita quan Casals comptava disset anys–, a la madura *Poème*, escrita als quaranta-dos anys. És un recorregut en què des de la simplicitat estructural inicial, el músic evoluciona en un procés de maduresa, tant pel que fa a la riquesa i complexitat estructural de les composicions com a la dimensió estilística; en aquest aspecte, tanmateix, sense anar més lluny d'una certa influència impressionista dins d'un fons romàntic inequívoc. I això val també per a les dues sardanes, d'un melodisme ric i inspirat, en el sentit convencional de l'expressió, i amb un rerefons popular manifest.

Lluís Claret i Gerard Pastor fan un ús ideal del magnífic ofici de Casals en l'escriptura dialogal per als dos instruments i això és molt d'agrair. **J. C.**



## Chopin Variations | Una visió catalana de l'univers Chopin

Obres de Mompou, Balada, Amargós, Camell, Brotons.  
Jordi Camell, piano. **Columna Música. 2013**

Un dels compositors que més va experimentar en l'àmbit del piano a començament del segle XIX, tot eixamplant les possibilitats del seu instrument predilecte, va ser Frédéric Chopin (1810-1849). El format de les peces que han transcendit pot no ser original, ja són presents en la tradició (és el cas dels valsos, poloneses, masurques, i fins i tot dels nocturns, que temps abans l'irlandès John Field havia popularitzat), però no hi ha dubte que l'adopció d'aquests models per part de Chopin suposà un capgirament admirable, en dotar el piano d'una autonomia que pràcticament desterrà

des de llavors la possibilitat de ser considerat com a instrument d'acompanyament o mer interlocutor en les obres concertants. S'entén, doncs, que per als pianistes de tots els temps sigui una referència digna d'homenatge. *Chopin Variations. Una visió catalana de l'univers de Chopin* no aconsegueix només la funció honorífica –tantes vegades realitzada sense aprofundir en la contribució d'allò celebrat, com recordà el filòsof Martin Heidegger en la seva intervenció *Gelassenheit*–, sinó que evidencia la radicalitat de l'empremta del polonès, que continua inspirant creadors de totes les procedències. En aquest disc es focalitza la universalitat de la seva influència, tot traçant el vincle de l'obra de Chopin amb alguns dels principals compositors catalans, encapçalats per Frederic Mompou i les seves subtils *Variacions sobre un tema de Chopin*. Aquesta composició s'acompanya de les visions de Lleonard Balada, Joan Albert Amargós, Brotons i Jordi Camell, pianista que de fet interpreta totes les peces enregistrades. Amb una sensibilitat poc usual i des d'un context sonor evidentment aliè –que tematitza l'experimentació–, Camell aconsegueix endinsar l'oient en l'univers de Chopin. Un disc d'homenatge, en el sentit més noble. **J. Z.**

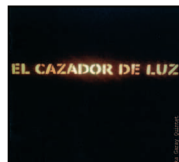
## JAZZ



## Andrea Motis & Joan Chamorro Quintet | Live at Jamboree

Andrea Motis, veu, trompeta i saxo alt. Joan Chamorro, contrabaix. Scott Hamilton, saxo tenor. Ignasi Terraza, piano i Hammond. Josep Traver, guitarra. Esteve Pi, bateria. **Swit Records. 2013**

Andrea Motis és la part i el tot d'un projecte que parteix d'ella, com a cap visible d'una nova *nova generació* de músics de jazz, es desplega en forma de banda total i retorna novament a ella com un membre més del conjunt. D'aquesta manera Joan Chamorro concep el seu quintet més un, amb una Motis que combina tres instruments dins d'una banda en la qual tots els membres tenen un pes específic. Les composicions parteixen de clàssics del repertori jazzístic (estàndards) i es construeixen a la manera tradicional de text-solos-text. L'ambient de la banda també és tradicional, amb uns músics que hi estan avesats (cal destacar-hi la participació del saxofonista Scott Hamilton) i que interactuen dins de les composicions de manera endreçada i generant múltiples plans que els donen profunditat. El repertori i aquesta manera d'interpretar-lo fan del disc un producte per a tots els públics i per a diversitat d'escoltes, des de la més superficial fins a una de més atenta. El format en què es presenta, amb llibret que dona veu als protagonistes i DVD del concert en què es va enregistrar el disc, el fa, a més, molt llaminer. L'enregistrament és, segons el mateix Chamorro, "la consolidació d'Andrea com a artista i músic de jazz". Motis exhibeix un timbre relaxat i una veu lleugera i amb poc cos, amb un fraseig fàcil i volàtil, a estones excessivament acadèmic, i un estil en ple procés de forjat. **Miquel Gené**



## Gorka Garay Quintet | El cazador de luz



## DISCOS

Gorka Garay, saxo tenor i veu. Pau Domenech, clarinet baix. Marco Mezquida, piano. Paco Perera, contrabaix. Carlos Falanga, bateria. Adrià Plana (*special guest*), guitarra. **Quadrant Records. 2013**

*El cazador de luz* és el primer treball del Gorka Garay Quintet. Un disc de música densa, en el bon sentit de la paraula: multiplicitat de línies, tant en les veus superiors com en les profunditats dels acompanyaments; contrastos de colors en cada instrument i en la idea de conjunt; rítmica elaborada com a base estructural dels temes, i melodisme sempre present. Tot això en mans de músics d'alt nivell. Nou temes que exhalen composició pels quatre costats, amb gran consistència formal aconseguida a través de l'ús d'estructures rítmiques repetitives (*vamps*) com a element de base, i de les cèl·lules melòdiques que els formen i que sovint s'elaboren com a material temàtic de primer ordre. La idea de *vamp* genera una estètica tancada, que contrasta amb moments més oberts, els quals porten la banda a una concepció més petita i a nosaltres a un estat menys tens. Música per escoltar amb intensitat reposada. **M. G.**



### Víctor de Diego Trio | Tribute

Víctor de Diego, saxo tenor i soprano. Jordi Gaspar, contrabaix. Gonzalo del Val, bateria. **Quadrant Records. 2013**



### MÚSIQUES DEL MÓN

#### Mara Aranda | Sephardic legacy / Lo testament

Víctor de Diego es presenta per primera vegada en formació de trio amb el seu disc *Tribute*. Una formació mínima, sense instrument harmònic de suport, de la qual resulta un so amb poca indumentària. La tria d'aquest format per interpretar estàndards de Cole Porter, Thelonius Monk, John Coltrane o la parella Kern-Hammerstein, als quals s'afegeixen dues composicions de De Diego i una del conjunt, obliga cadascun dels instruments a tenir una presència forta. La bateria combina les funcions tímbrica i rítmica: proporciona un coixí de fons, puntua rítmicament els altres instruments i els dóna terra. El baix no deixa mai de banda el component melòdic, tant quan acompanya com, evidentment, quan lidera. El saxo transita lliure sobre els seus dos companys, apareixent i desapareixent. El *groove* és l'element fonamental del conjunt, l'essència mínima que el manté unit i el fa avançar, sempre present encara que sigui de manera implícita, mentre que la melodia és el canal per extreure aquesta base cap enfora. La tradició es fa present en la balada *Dam that dream* o el *bop* de *Just one of those things*, i es barreja amb el folklore autòcton en *My heart belongs*. Tot queda emmarcat per *Wefree*, el tema més obert del disc, sempre melòdic, que signa el trio a mode d'introducció i tancament. **M. G.**

# Palau 100 Cambra

2014—2015  
Encara pots  
abonar-te a una  
temporada de somni

#### Abona't a Palau 100 Cambra

Preus d'abonaments: a partir de 72 euros

Abonament jove amb un 40% de descompte

#### Informació i compra

Telèfon: 93 295 72 42 / 902 442 882

A/e: abonaments@palaumusica.cat

www.palaumusica.cat

#### 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

**Bureo Músiques. 2013**

El nom de la valenciana Mara Aranda és, des de fa temps, un dels més importants entre les músiques europees d'arrel. La seva veu s'ha pogut escoltar en projectes com Cendriales, L'Ham de Foc (sens dubte, el que va aconseguir més repercussió), Aman Aman, Capella de Ministrers o Al Andaluz Project, sempre amb un peu en la tradició popular de les terres de parla catalana i l'altre situat en la investigació i la interpretació de la música sefardita. Aquesta temporada, i com si ens trobéssim en un moment de bonança, Mara Aranda ha publicat dos discos: *Sephardic legacy* (el títol ja és prou clar) i *Lo testament* (realitzat amb el grup Solatge). Amb el primer insisteix en la recuperació del repertori sefardita, fixant aquest cop la seva atenció en les relacions que les melodies originals van establir amb les músiques i les paraules del nou entorn on van ser acollides, ja fos aquest grec, turc o àrab. Aquelles cançons que durant segles van formar part de la vida quotidiana dels jueus ibèrics fins al segle XV, acollits al nord d'Àfrica i a les terres de l'antic Imperi otomà posteriorment transmeten una forta càrrega emocional i una identitat mediterrània evident, dos detalls que la veu d'Aranda potencia des de la seva personalitat característica. I del llegat sefardita a l'herència familiar. Perquè *Lo testament* és un passeig per un repertori popular més proper, el de les dones i els homes de l'Albufera, de l'Alacantí o de Cocentaina que cantaven per plaer, fossin cançons de bressol, romanços de vesprada o tonades de treball, un repertori que ha estat transmès de generació en generació. Amb els arranjaments d'Eduard Navarro (un dels grans recuperadors de la música tradicional valenciana) i la destacada aportació dels components del grup Solatge (Josep-Maria Ribelles, arpa; Jota Martínez, viola de roda i cordes; Abel García, viola de roda, saz i lauto, a més del mateix Navarro, cordes i vents), aquest disc coral ens permet recuperar la vigència de la música tradicional, aquella que ens explica des que naixem fins que morim, aquella que detalla els costums, les actituds i les maneres de sentir dels pobles. Al marge de modes i de dinàmiques comercials, el talent de Mara Aranda no defrauda mai. **Jordi Urpí**

**Aziza Brahim | Soutak****Glitterbeat. 2014**

Des de la nostra particular bombolla europea, no resulta fàcil imaginar del cert el trajecte vital d'Aziza Brahim. Nascuda l'any 1976 en un dels camps de refugiats sahrauís, en aquella terra de ningú que sembla la província algeriana del Tindouf, la seva vida ha estat marcada per les dificultats quotidianes en què es troben vora de 200.000 persones. Però, casualitat o no, aquesta dura realitat ha anat acompanyada d'una voluntat de superació que ha estat, com ja hem vist altres vegades, refugi personal i inspiració artística al mateix temps. Instal·lada al nostre país des de l'any 2000, després d'una etapa a Cuba per fer els seus estudis de secundària just quan l'illa patia una profunda crisi econòmica, Aziza Brahim sempre ha tingut la música com a companya imprescindible. Després de fer-se conèixer amb la publicació d'un epí (Mi canto, Reaktion, 2008) i un àlbum (Mabruk, Txalapart, 2012), la cantant, actriu i poeta sahrauí reflexiona sobre les seves arrels i la seva infantesa en aquest nou treball, realitzat

sota el paraigua d'un segell alemany i amb la producció de Chris Eckman (la curosa mà darrere els treballs de Tamikrest, Ben Zabo o Dirtmusic). Més obert a estils i influències diverses, *Soutak* transmet la personalitat d'una artista compromesa amb una causa molt concreta (les reivindicacions del seu poble que explicita a través de molts dels seus textos) que barreja la cultura a què pertany amb les seves experiències posteriors i amb les aportacions dels seus músics (el guitarrista malià Kalilou Sangare, el baixista català Guillem Aguilar i el percussionista argentí Nico Roca). D'aquesta trobada neix una barreja potent i matisada d'elements musicals que ens recorden sonoritats malianes, cubanes o ibèriques, també del jazz o el folk, connectades sempre pel *haul*, la cançó tradicional sahrauí, i per la veu essencial i lliure d'Aziza Brahim. Peces com *Gdeim Izik*, amb una lletra molt política, *La palabra*, en què la cantant s'expressa gairebé des del xiuxiueig, o *Julud*, dedicada a la seva mare, són bona mostra del que ofereix *Soutak*, un treball que, malgrat el seu posicionament polític, manté que la reivindicació i l'esperança s'han de defensar des de l'alegria. **J. U.**

**Adrian Raso and Fanfare Ciocarlia | Devil's Tale****Asphalt Tango / Karonte. 2014**

La romanesa Fanfare Ciocarlia s'ha fet un bon nom pel volum i l'energia que transmet la seva música, sigui en disc o en concert. Però aquest seu principi fonamental, impecable sempre en l'execució, no ens ha de fer perdre de vista la seva capacitat innata per apropiarse de pràcticament qualsevol estil de música (les seves versions de clàssics com *Born to be wild* d'Steppenwolf o *Caravane* de Duke Ellington ho certifiquen). El guitarrista canadenc Adrian Raso, en canvi, és pràcticament un desconegut en aquesta banda de l'oceà. Tot i ser un virtuós del *jazz manouche*, ha desenvolupat bona part de la seva carrera com a músic de sessió per a grans noms de l'escena comercial nord-americana. Aquesta sorprenent col·laboració amb Fanfare Ciocarlia, però, pot fer que ens apropem a discos com *Tales of a travelling bohemian* (Black Mamba Records, 2007), en què Raso treballa en una direcció oposada a la seva tasca per a artistes com Sheila E o Stray Cats. A banda d'això, hem de reconèixer que Raso ha aconseguit quelcom que semblava impossible: com si es tractés d'un d'aquells firaires ambulants que en altre temps viatjaven acompanyats d'una parella d'òssos obedients, el guitarrista ha amansit la poderosa fanfara de Zece Prajini. Ja des de les primeres notes d'*Urn St. Tavern* i fins al *tour de force* final que és *Django* (sí, en honor del mestre Reinhardt), ens adonem que aquest disc és quelcom més que "el nou disc de la Ciocarlia amb un convidat". *Devil's Tale* és un exercici de contenció i de complicitat entre dues personalitats molt diferents: el guitarrista que exerceix de franc tirador solitari i l'orquestra que s'identifica a través de l'empenta d'una dotzena de músics. Lluny de trobades artificioses, el cert és que entre *swing manouche*, aires flamencs, ecos del klezmer i delicats acords elèctrics, les trompetes, les tubes i els saxòfons balcànics troben un espai per mostrar-nos que el seu buf també pot ser dolç i relaxat, sense perdre mai la seva vitalitat. Tot ell instrumental i oferint nous descobriments després de cada escolta, *Devil's Tale* és, per damunt de tot, un treball deliciós. **J. U.**



## ÒPERA



### Faust | Charles Gounod

J. Kaufmann. M. Poplavskaia. R. Pape. M. Losier.  
R. Braun. C. i O. Metropolitan de Nova York.  
Dir. mus.: Y. Nézet-Séguin. Dir. esc.: D. McAnuff.  
Dir. TV: B. Willis.  
**DECCA, 2014 (2011). 2 DVD**

Una nova producció del *Faust* de Gounod provinent del Metropolitan Opera House de Nova York ens acosta a una visió actual d'un mite, el de Faust, plenament contemporani. Als ulls de Des McAnuff, que debuta amb aquesta producció a la meca de l'òpera als Estats Units, el mite de Faust és assimilable al de l'home que "juga" amb l'energia nuclear a la primera meitat del segle XX, tot desafiant així Déu i l'home en la seva cursa per aconseguir el poder sobre la humanitat. Faust, doncs, se'ns apareix al principi de l'òpera com un científic caduc i solitari, ja en la senectut, que divaga sobre l'existència humana i, assotat pel remordiment d'una vida perduda entre provetes, decideix posar fi a la seva vida. Abans, però, maleeix la vida i la condició humana, invocant la vinguda de Satanàs. La resta, ja la coneixen. En un escenari en general fosc, és com avança una acció que podria tenir un desenvolupament visual molt més atractiu, si bé els diversos canvis de vestuari –sobretot pel que fa al personatge central– ens permeten visualitzar la seducció del Faust rejuenit i la progressiva assimilació a la seducció més pròpia del diable que del jove "enamorat" de Margarida. I, si de seducció parlem, evocar la del tenor Jonas Kaufmann ja seria reiteratiu. El que més crida l'atenció del tenor alemany és la seva capacitat d'assimilar vocalment un paper normalment associat a tenors lírics i, fins i tot, lírics lleugers, que demana constantment atacs en pianíssim en el registre agut, *sfumature*, una gran línia vocal en una partitura constantment situada al pas de la veu i uns aguts brillants en nombrosos passatges. Kaufmann, segons que ens recorden Joyce DiDonato –mestra de cerimònies d'aquest enregistrament en directe– i el mateix tenor, és l'únic tenor en la història del Met en haver cantat contemporàniament papers tan dissímils com Faust i Siegmund. ¿I en la història de l'òpera? No seria estrany.

La Margarida de Marina Poplavskaia posa l'atenció en l'aspecte més innocent i vulnerable de la jove víctima de Faust –quina visió més misògina, per cert, la de l'època–, tant a nivell vocal com actoral. Això va en detriment d'una evolució dramàtica del personatge, si bé a nivell vocal Poplavskaia va *in crescendo*, tot i la tibantor i duresa en el registre agut. Tibantor que dissimula millor René Pape, magistral Satanàs en veu i presència escènica, si bé els aguts esporàdics són de "passa que t'he vist". Molt generós el Valentin de Russell Braun i molt correcte el Sièbel de Michèle Losier; el cor i l'orquestra del Metropolitan, sota la direcció del vibrant Yannick Nézet-Séguin, posen gran part de l'atractiu en aquesta versió. Al final, Faust, salvat per Margarida, decideix morir en ingerir el verí que ell mateix s'ha preparat, i deixa a l'espectador el dubte de si el que ha vist a l'escena ha estat fruit de la imaginació o ha estat real. Al capdavant, ¿Faust no és un científic descregut?

**Mercedes Conde Pons**



### Le Comte Ory | G. Rossini

J. Camarena. C. Bartoli. R. Olvera. L. Nikiteanu.  
O. Widmer. C. i O. La Scintilla de l'Òpera de Zuric.  
Dir. mus.: M. Tang. Dir. esc.: M. Leiser & P. Caurier.  
Dir. TV.: O. Simonnet. **DECCA, 2014 (2012).**

L'Òpera de Zuric aprofita els cantants de la companyia per enregistrar una nova versió de *Le Comte Ory*, la *bouffonade* rossiniana que és aquesta òpera, d'argument fat, amb gags hilarants –en funció de la gràcia i l'encert dels cantants i el director d'escena– i fragments musicals molt inspirats, pràcticament tots "robats" de l'anterior òpera de Rossini *Il viaggio a Reims*, composta per a la coronació de Carles X.

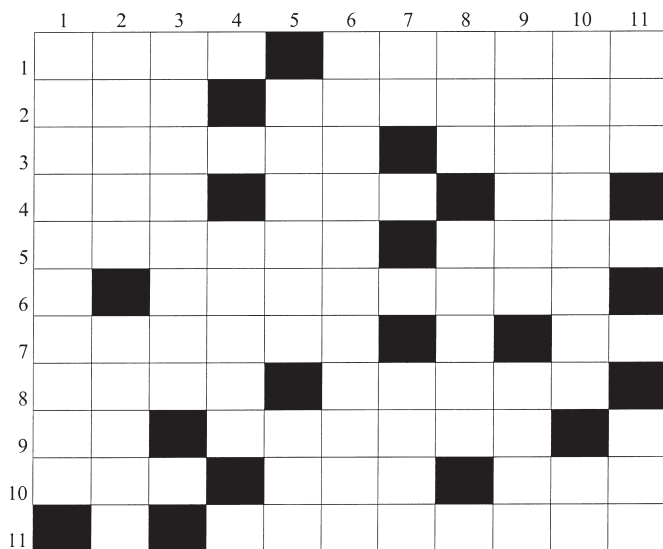
Aprofitar els cantants, per a l'Òpera de Zuric, vol dir poder comptar amb la veu de Cecilia Bartoli com a Comtesse Adèle i el tenor mexicà Javier Camarena com a Comte Ory. Camarena, "descobert" al Gran Teatre del Liceu com a Nemorino de *L'elisir d'amore* la temporada passada –afortunadament el podem sentir la propera temporada en *Maria Stuarda* de Donizetti– porta els darrers tres o quatre anys pujant esglaons de gegant en una carrera treballada des de la base i forjada, precisament, a l'Òpera de Zuric.

*Le Comte Ory* és una òpera feta, pràcticament, per al lluïment dels tres personatges principals –ja esmentats–, als quals cal sumar el d'Isolier, aquí ben defensat per Rebeca Olvera, si bé la grandesa vocal dels dos indicats més amunt deixen el seu paper en un segon pla. Però, com dèiem, per acompanyar la música cal una bona acció teatral que potencii el caràcter còmic de l'obra. Patrice Caurier i Moshe Leiser –molt experimentats en el terreny operístic– no s'hi trenquen la closca, amb una producció fidel a l'acció, que juga amb els equívocs que marca el llibret, però sense incidir en jocs gaire pujats de to com els jocs a què convida l'acció. Tot i això, el fatxenda i llibertí comte Ory es disfressa de sacerdot cec i famós pel seu consell "pietós" a les dones, que irromp en un poble on els homes han anat a lluitar a les croades per aconseguir enganyar les dones amb els seus tripijocs, en connivència amb el seu fidel Raimbaud, un molt eficient Oliver Widmer. En aquestes que irromp la beneïta comtessa Adèle, afectada de melancolia o, al seu torn, avorriment; malaltia a la qual el fals sacerdot li recomana un remei: enamorar-se. Aquesta s'enamora del primer jove que troba, Isolier, patge del comte. El conflicte i la confusió estan servits.

Cecilia Bartoli està magnífica en el paper de dona respectable que vol guardar les aparences però no pot evitar sentir confusió davant els consells i l'assetjament del sacerdot-Sœur Colette-comte Ory i Javier Camarena treu tot el profit del seu paper, un bombó en tots els aspectes, al qual ell respon amb magistral lliurament, tant vocal com actoral i provoca la hilaritat en més d'un moment. Moment superb és el duo del segon acte "Ah! Quel respect, madame". Muhai Tang condueix amb gran precisió aquest luxe d'orquestra d'interpretació amb criteris històrics que és La Scintilla, que tot teatre d'òpera voldria tenir. **M. C. P.**

# MÚSICA ENCREUADA

per Eduard V. Patsi



## Horizontals

- Sardana de Juli Garreta. Autor de *La sardana de les monges*.
- Orquestra Nacional d'Organyà. A la cobla n'hi ha dues.
- Naixien, cantaven i es reproduïen. Compositor dels *Carmina Burana*.
- L'interior de les peces. Suports d'àudio en vies d'extinció, diuen. Triplicat, grup de rumba catalana.
- Nadal en italià, com al *concerto* de Corelli. Anell (com el del nibelung) sense una vocal.
- Una batuta. El que analitza.
- Elegits per sufragi (els directors d'orquestra no ho seran pas). Serpentó. A un de Do.
- Sons desordenats. Joans despentinats.
- Les fronteres de Lil·liput. Instrument que s'estira i s'arronsa. Dues baquetes en creu.
- Arpegi vocàlic. Artistes Honrats de Noruega. Trinat escuat.
- Les costes de Garraf. Instrument de corda greu que puja per l'11 vertical.

## Verticals

- Cobla de Sabadell d'esperit jove fundada l'any 1976.
- Irrepetible, exclusiva, esparsa. Gargots musicals.
- Estrenes simfòniques i debuts artístics. Una batuta.
- Yepes (Narciso). Tinc cinc dits i mil minidiscs. Desfilant, desplaçant-se, caminant, arribant, narinant. Do major.
- El del piano o el de l'ordinador. El director sempre en té.
- Compositor de la *Simfonia Escocesa*.

- Per connectar l'equip de música. Serpentó. Una altra batuta. Animant sense vocals.
- Registre d'Orgues Originals. La del sac de gemecs o la que sona si és plena després de cobrar el bolo (cap amunt). Ravel, Romberg o Ruera.
- L'holandès de Wagner. Dansa i cançó de les Terres de l'Ebre.
- Tocarà el flabiol o el reilet de l'esmolet. Ramon Berenguer.
- Associació Simfònica de Flautistes. Locatelli, Ligeti o Lecuona. Mi major. La part final de l'Alèxia.

|     |     |    |  |     |    |     |
|-----|-----|----|--|-----|----|-----|
| SI  | SOL | RE |  |     | LA |     |
| FA  |     | LA |  |     |    |     |
|     | LA  | MI |  |     |    | RE  |
|     | FA  |    |  |     | DO |     |
| SOL |     |    |  | LA  | MI |     |
|     |     |    |  | SOL |    | LA  |
|     | DO  |    |  | SI  | RE | SOL |

www.sidokus.com

## Juny (Juli Garreta)

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

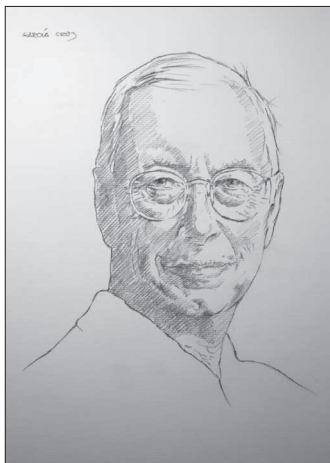


# WILLIAM CHRISTIE

EL GRUP VOCAL ALEMANY DELS ANYS TRENTA, COMEDIAN HARMONISTS

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

Il·lustració: Martín García Cros



William Christie és una de les personalitats més rellevants en el món de la música antiga. Clavecínista de formació, director, musicòleg i professor, va fundar Les Arts Florissants l'any 1979. Pare del moviment historicista, Christie ha modificat la interpretació convencional de moltes obres del Barroc, especialment l'escola francesa: Charpentier, Rameau, Couperin, Mondonville, Campra o Montéclair. A banda del repertori francès, ha contribuït al redescobrim d'obres d'altres autors, com ara Monteverdi, Rossi, Scarlatti, Purcell, Mozart o Haydn.

Amb poca presència els darrers anys a Catalunya (recordem un preci-

ós *Belshazzar* de Händel a L'Auditori), torna aquest estiu a Girona per oferir en el marc de les Nits de Clàssica un concert de cambra a partir de la música més íntima de Versalles.

Preguntat sobre els discos que escolta en la intimitat de casa seva, en destaca dos d'especialment curiosos: els enregistraments de Duke Ellington i la seva orquestra de l'any 1929 (bellíssim *Saratoga Swing*) i els registres dels Comedian Harmonists: aquella formació alemanya molt famosa a Europa abans de la Segona Guerra Mundial i que estava integrada per només homes (molt recomanable el seu *Whispering* de 1934).

Dues recomanacions més: l'extraordinari *Hippolyte et Aricie* de Rameau per Decca amb Janet Baker, Robert Tear i John Shirley-Quick entre d'altres, que fou la primera gravació completa d'una òpera de Rameau, de l'any 1965. El darrer suggeriment: el màgic CD amb alguns *Concerts per a clave* de Bach amb Beatrice Martin (col·laboradora habitual de Les Arts Florissants) i *Les folies françoises* de la discogràfica Cypres.

**Coordinat per Víctor García de Gomar**

## Palau 100 Bach

2014—2015  
Encara pots  
abonar-te a una  
temporada de somni

### Abona't a Palau 100 Bach

Preus d'abonaments: a partir de 64 euros  
Abonament jove amb un 40% de descompte

### Informació i compra

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

### 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

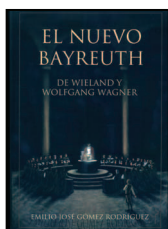
### Orquestra Barroca Casa da Música

Andreas Staier

DILLUNS, 01.06.15 — 19 h



**Preus:** 12, 15, 25 i 30 euros



## El nuevo Bayreuth

Emilio José Gómez Rodríguez. Ediciones Karussell. Barcelona. 2013. 434 pàg.

Si bé l'univers wagnerià ha estat explorat fins a l'extenuació en un bibliografia gairebé inabastable, també és cert que el material d'estudi sobre el període posterior a la Segona Guerra Mundial i el renéixer del Festival de Bayreuth no és abundant en llengua castellana i, òbviament, catalana.

Aquest és el buit que vol omplir el llibre d'Emilio José Gómez Rodríguez *El nuevo Bayreuth*, apel·lació que defineix el període de govern artístic dels germans Wieland i Wolfgang Wagner, néts del compositor. Una època marcada per la necessitat de netejar la imatge del festival i el cognom Wagner de tot lligam amb el règim nazi i trencar amb els convencionalismes antiquats respecte de la representació i interpretació de les obres de Richard Wagner –posició defensada aferrissadament per Winifred, vídua de Siegfried Wagner. Una època, també, de gran esplendor musical, on van emergir figures icòniques com Herbert von Karajan, Clemens Krauss, Hans Hotter, Astrid Varnay, Birgit Nilsson, Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Schwarzkopf, George London i un llarg etcètera.

Gómez Rodríguez retrata amb profusió de detalls i anècdotes l'esdevenir any per any d'aquest renaixement, si bé l'ordenació dels capítols per anys pot fer decaure l'interès del lector a meitat de lectura. Llibre amb una important dosi d'interpretació personal –s'hi troben a faltar més citacions de fonts– conté algunes errades que caldria esmenar. **Mercedes Conde Pons**



## Viaje musical por Francia e Italia en el s. XVIII

Charles Burney. Edició i traducció de Ramón Andrés. Acantilado. Barcelona. 2014. 494 pàg.

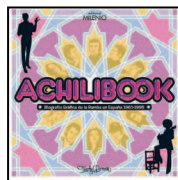
Va haver-hi un temps, quan la plaga del turisme era ciència-ficció, que els homes més agosarats i assedegats de saviesa *viatjaven*. Subratllo el verb per distingir-lo dels *trasllats* a què ens sotmetem avui dia, botits en avions que en poques hores ens col·loquen als llocs més insospitats, sense viure el regust del viatge pròpiament dit; això és, amb paisatges, llengües, olors i sabors canviants.

Entre juny i desembre de 1770, el músic i investigador Charles Burney va viatjar a Itàlia (passant per França) per descobrir-ne la vida musical. El dietari de l'il·lustrat viatger anglès arriba ara en una edició completa gràcies a Acantilado. Aquesta novetat és especialment significativa per la transcendència de l'obra i per la qualitat del text –que ara podem valorar en la seva totalitat–, així com pels testimonis desvelats per l'aventurer britànic: al llarg del viatge, Burney va conèixer el pare Martini, el baró Grimm, Diderot, Voltaire, Jommelli, Farinelli, Leopold i W. A. Mozart o Piccini, entre d'altres. Però el dietari també condensa l'admiració d'un viatger per Itàlia, amb el seu patrimoni artístic que, a banda de musical, és també plàstic i paisatgístic.

La lectura, apassionant, ens permet viure el testimoni de les sorolloses representacions d'òpera en teatres on les converses, la cridòria i l'enrenou converteixen els inoportuns mòbils que sonen avui als nostres auditoris

en pura anècdota. Per no parlar dels judicis que Burney emet sobre la mediocritat de la música francesa (en la seva estada a París, per exemple) en relació amb la superioritat de la italiana, tot arrecerant-se en el sector "renovador" de la *querelle des bouffons* de la qual el dietarista anglès va ser perfectament contemporani. O del viatge en si mateix, de vegades a través d'inclemències meteorològiques i reposant en fondes i hostals de mala mort. I és que el *Viatge musical...* de Burney és, per damunt de tot, el retrat perfecte del context de l'Europa culta i també quotidiana de la segona meitat del segle XVIII.

No cal dir que l'edició és magnífica, gràcies a les més de 300 notes que Ramón Andrés, responsable també de l'esplèndida traducció, inclou per aclarir dades i per introduir breus biografies dels testimonis esmentats. Algunes errades esporàdiques no impedeixen que ens trobem, pel que fa a Andrés, davant d'un treball erudit però assequible a tot aquell que s'hi vulgui apropar. Tan sols s'hi troba a faltar, al final, un índex onomàstic que permeti trobar ràpidament i amb fluïdesa alguns dels noms propis que travessen un mar de pàgines ideal per banyar-se al llarg de les hores invertides en una lectura suggerent i excitant alhora. **Jaume Radigales**



## Achilibook. Biografía Gráfica de la Rumba en España 1961-1995

Txarly Brown. Editorial Milenio. Lleida. 2013. 252 pàg.

Acostumat a les atractives edicions de Chronicle Books, Taschen o Soul Jazz, llibres que des de fa anys compilen la iconografia generada per la música pop anglosaxona (en tots els registres que abasta, des del punk fins al techno), fa molt de goig ensopegar amb un volum com aquest que signa l'activista rumber Txarly Brown (Barcelona, 1967; Carles Closa, de nom real). Lluny de ser un estudi feixuc, *Achilibook* és una biografia visual excel·lent i necessària de la rumba gitana, sigui catalana o espanyola, un estil musical que sovint va ser menystingut per la premsa i pels intel·lectuals, però que, durant molt de temps, va ser la nostra autèntica música pop, la que servia per comunicar i connectar el jovent amb els seus somnis, els seus ideals i la seva realitat (prou crua en molts moments). I com a tal, la seva herència és prou sucosa per justificar aquest i altres treballs que en el futur hauran de venir. Com a dissenyador gràfic i col·leccionista que és, Txarly Brown ha decidit treballar aquest recull des d'una perspectiva molt visual. I ens proposa un recorregut que comença amb un epí de Romero, el *dandy flamenco* (1961) i acaba amb *Rumbamola*, elapè de Los Sobraos (1995). Entre l'un i l'altre, mil setanta portades de vinils que mostren noms prou coneguts (Peret, El Pescaïlla, Gato Pérez, Lola Flores, Dolores Vargas, Los Amaya), que recuperen artistes de referència sense gaire sort comercial (El Noi, Chacho, Ramonet, Chipén, Bambino, Chango) o que ens recorden el so potent de la segona meitat dels anys setanta (Las Grecas, Los Chichos, Rumba Tres, Los Chunguitos, Rumba Joven, Los Chorbos). Amb uns petits perfils dels principals artistes del gènere i unes breus aportacions per seguir l'evolució de la rumba durant tot aquest període (marcat en el subtítol "Biografía gráfica de la rumba en España, 1961-1995"), *Achilibook* és, al mateix temps, una guia per als col·leccionistes, un llibre de portades per als grafistes i una introducció bàsica a la rumba amb nombroses pistes per als melòmans. **Jordi Urpí**



# SOLUCIONS MÚSICA ENCREUADA

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

|     |     |     |     |     |     |     |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| SI  | SOL | RE  | DO  | MI  | LA  | FA  |
| FA  | MI  | LA  | RE  | DO  | SOL | SI  |
| DO  | LA  | MI  | SOL | FA  | SI  | RE  |
| LA  | FA  | SOL | SI  | RE  | DO  | MI  |
| SOL | RE  | SI  | FA  | LA  | MI  | DO  |
| RE  | SI  | DO  | MI  | SOL | FA  | LA  |
| MI  | DO  | FA  | LA  | SI  | RE  | SOL |

www.sidokus.com

Juny (Juli Garreta)

## INFORMACIÓ RMC

Segueix l'actualitat musical i llegeix les crítiques de concerts a la pàgina web de la «Revista Musical Catalana» [www.revistamusical.cat](http://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](http://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, Cicle Coral Orfeó Català, Tardes al Palau, ECHO-Rising Stars, Intèrprets Catalans, El Primer Palau, Orgue al Palau, Estiu al Palau i ONCA, de la temporada 2014-15.

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](mailto:revista@palaumusica.cat)  
[www.revistamusical.cat](http://www.revistamusical.cat)

# CATALUNYA MÚSICA

## TRANSMISSIONS EN DIRECTE

Cada estiu Catalunya Música fa les maletes, omple la unitat mòbil de micròfons, cables i aparells diversos i recorre el territori per cobrir els festivals d'estiu més importants de casa nostra. Enguany la ruta començarà al festival Nits de Clàssica de Girona, amb el prestigiós director William Christie i el seu conjunt Les Arts Florissants. Una de les cites obligades serà la 28a edició del Festival Castell de Peralada, des d'on s'oferirà el concert inaugural del tenor polonès Piotr Beczala i la soprano búlgara Sonya Yoncheva, dues de les veus més importants del moment, acompanyades per l'Orquestra de Cadaqués. En pocs anys, el Festival de Música Antiga dels Pirineus s'ha convertit en un punt de referència de la música antiga. Enguany ha convidat un dels millors cors de cambra del món, el Cor de la Ràdio de Letònia. El Festival Pau Casals del Vendrell és un altre dels epicentres musicals de l'estiu. Catalunya Música també hi serà per transmetre el concert del Cor Jove Nacional de Catalunya que dirigiran conjuntament Josep Vila i Casañas i Ragnar Rasmussen. De Peralada a Montserrat, des d'on s'oferirà el concert de l'organista Josep Maria Mas i

Bonet tocant l'orgue de la basílica. La 62a edició del Festival Pau Casals de Prades seguirà la petja del mestre des del Vendrell a Prada de Conflent amb una proposta cambrística molt interessant des de l'abadia de Sant Miquel de Cuixà. A més, Catalunya Música també oferirà el concert inaugural de l'Acadèmia Internacional de Música de Solsona, el principal festival pedagògic de Catalunya, així com també un punt de trobada de joves talents d'arreu del món. I abans de tornar cap a casa, aturada a Torroella de Montgrí, on hi ha prevista l'actuació de la prestigiosa Acadèmia de Música Antiga de Berlín amb un programa de concert dedicat als compositors venecians del Barroc.

Entre l'ampli ventall de transmissions que Catalunya Música oferirà aquest estiu des d'Europa, en destaquen dues propostes molt especials: el concert del violagambista Jordi Savall i el conjunt Hespèrion XXI en el Festival de Música Antiga de York i el de l'OBC al Festival de Ràdio França i Montpeller sota la batuta del jove director italià Michele Mariotti.

### Dimarts, 1 de juliol, a les 20.00 h | Royal Concertgebouw d'Amsterdam ROBECCO SUMMER SERIES 2014

Ludwig van Beethoven: **Coriolà**, obertura en Do menor, op. 62. Wolfgang Amadeus Mozart: **Concert per a dos pianos i orquestra en Mi b, KV 365**. Ludwig van Beethoven: **Simfonia núm. 7 en La major, op. 92**. Lucas Jussen, piano. Arthur Jussen, piano. Orquestra Simfònica de Bamberg. Dir.: Manfred Honeck. (70m)

soprano. Orquestra de Cadaqués. Dir.: Marc Piollet. (100m)

### Dilluns, 14 de juliol, a les 20.05 h | Galeria d'Art de Szombathely, Hongria FESTIVAL INTERNACIONAL BARTÓK 2014

Obres de Johann Sebastian Bach, Béla Bartók, Zoltán Kodály, Leoš Janáček i Jenő Takács. Miklós Perényi, violoncel. Benjamin Perényi, piano. (90m)

### Diumenge, 6 de juliol, a les 20.00 h | Auditori de Girona

#### FESTIVAL NITS DE CLÀSSICA 2014

"L'air français: un passeig íntim per Versailles". *Airs* i obres instrumentals de François Couperin, Jean-Baptiste Lully, Elisabeth Jacquet de la Guerre, Marin Marais, Michel Pignolet de Montéclair, Louis-Nicolas Clérambault i André Campra. Elodie Fonnard, soprano. Marc Mauillon, baix. Les Arts Florissants. William Christie, clavecí i direcció. (90m)

### Dimarts, 15 de juliol, a les 20.00 h | Òpera Berlioz de Montpeller

#### FESTIVAL DE RÀDIO FRANÇA & MONTPELLER 2014

Jules Massenet: **Escenes napolitanes**, suite per a orquestra núm. 5. Ruggero Leoncavallo: **Zingari**, òpera en un acte i dos retauls. Anna Pirozzi. Stefano Secco. Fabio Capitanucci. Serguei Artamonov. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC). Orfeón Donostiarra. Dir.: Michele Mariotti. (115m)

### Dimarts, 8 de juliol, a les 20.30 h | Esgl. Col·legi Saint-Michel de Friburg

#### FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA SACRA DE FRIBURG 2014

"Del Renaixement al segle XX". Obres de Tomás Luis de Victoria, William Byrd, Hans Leo Hassler, Francis Poulenc, Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams i Michael Tippett. Cor de la Catedral de Saint-Paul de Londres. Dir.: Andrew Carwood. (110m)

### Divendres, 18 de juliol, a les 20.30 h |

#### Escenari del Festival Český Krumlov

#### FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA ČESKÝ KRUMLOV 2014

Gran gala lírica. Concert inaugural. **Jonas Kaufmann**, tenor. Sooyeon Kim, soprano. Orquestra Simfònica de Ràdio Praga. Dir.: Jochen Rieder. (100m)



Regina Recti/Decca

### Dijous, 10 de juliol, a les 20.30 h | Auditori Lyons de la Universitat de York

#### FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA DE YORK 2014

"Kalenda Maya: *folias* i danses del palau i el desert". Hespèrion XXI. Pierre Hamon, flautes i gaita. Dimitri Psonis, santur i moresca. Yurdal Tokan, oud. Hakan Güngör, qanun. David Mayoral, percussió. Jordi Savall, rebab, lira i direcció. (100m)

### Dissabte, 19 de juliol, a les 21.00 h | Basílica de Montserrat

#### FESTIVAL INTERNACIONAL D'ORGUE DE MONTSERRAT 2014

Programa per determinar. Josep Maria Mas Bonet, orgue. (90m)

### Divendres, 11 de juliol, a les 22.00 h | Auditori Parc del Castell de Peralada

#### 28è FESTIVAL CASTELL DE PERALADA

Gran gala lírica. Concert inaugural. Piotr Beczala, tenor. Sonya Yoncheva,

### Dimarts, 22 de juliol, a les 20.00 h | Òpera Berlioz de Montpeller

#### FESTIVAL DE RÀDIO FRANÇA & MONTPELLER 2014

Gaetano Donizetti: **Caterina Cornaro**, tragèdia lírica en un pròleg i dos actes. Elena Mosuc. Ivan Magri. Franco Vassallo. Paul Gay. François Lis. Franck



Bard. Julie Knecht. Cor de la Ràdio de Letònia. Cor de l'Òpera Nacional de Montpeller Llenguadoc-Rosselló. Orquestra Nacional de Montpeller Llenguadoc-Rosselló. Dir.: Paolo Carignani. (105m)

**Dijous, 24 de juliol, a les 22.00 h | Auditori Pau Casals del Vendrell**

**34è FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA PAU CASALS**

Obres de Knut Nysted, Wilhelm Stenhammar, Jan Sandström, Henk Badings, Johannes Brahms, Claude Debussy, Josep Sancho Marraco, Joaquim Serra, Xavier Pagès i Josep Vila i Casañas. Cor Jove Nacional de Catalunya. Josep Vila i Casañas i Ragnar Rasmussen, directors. (90m)

**Divendres, 25 de juliol, a les 22.00 h | Església de Sant Esteve de Bagà**

**FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA DELS PIRINEUS 2014**

"Música litúrgica del Renaixement als nostres dies". Obres d'Arvo Pärt, Orlando di Lassus, William Byrd, Bernat Vivancos, David Lang, Ramon Humet i Giovanni Pierluigi da Palestrina. Solistes del Cor de la Ràdio de Letònia. Dir.: Sigvards Klava. (90m)

**Dimarts, 29 de juliol, a les 19.30 h | Royal Albert Hall de Londres**

**PROMS 2014**

Mili Balakirev: **Islamey**, fantasia oriental per a piano (orquestració de Lyapunov). Gustav Holst: **Beni Mora**, suite oriental. Gabriel Prokófiev: **Violin Concerto** (encàrrec de la BBC, estrena mundial). Wolfgang Amadeus Mozart: obertura del *singspiel* **Die Entführung aus dem Serail** (El rapte del serrall), KV 384. Georg Friedrich Händel: obertura de l'òratori **Solomon**, HWV 67 (arranjament de Sir Thomas Beecham). Ottorino Respighi: **Bekis, regina di Saba**, suite del ballet. Daniel Hope, violí. Orquestra Filharmònica Borusan d'Istanbul. Dir.: Sascha Goetzel. (90m)

**Dimecres, 30 de juliol, a les 21.00 h | Abadia de Sant Miquel de Cuixà**

**62è FESTIVAL PABLO CASALS DE PRADES**

"De Pablo a Pau: del Vendrell a Prades". Obres de Gerald Finzi, Gabriel Fauré, Isaac Albéniz, Enric Granados, Robert Gerhard i César Frank. Dimitri Ilarionov, guitarra. Mihaela Martin, violí. Philippe Muller, violoncel. Artis-Quartet Vienna. Michel Lethiec, clarinet. Emmanuel Strosser, piano. (90m)

**Dimarts, 5 d'agost, a les 21.30 h |**

**Teatre Antic d'Orange**

**LES CHORÉGIES D'ORANGE 2014**

Giuseppe Verdi: **Otello**, òpera en quatre actes. Inva Mula. Sophie Pondjiclis. **Roberto Alagna**. Seng-Hyoun Ko. Florian Laconi. Enrico Iori. Julien Dran. Jean-Marie Delpas. Yann Toussaint. Cors i Maïtrises d'òperes de la regió. Orquestra Filharmònica de Ràdio França. Dir.: Myung Whun Chung. (140m)



Gassian

**Dimecres, 6 d'agost, a les 22.00 h | Teatre Comarcal de Solsona**

**FESTIVAL AIMS 2014. CONCERT INAUGURAL**

Wolfgang Amadeus Mozart: **Quartet amb piano en Mi b, KV 493**. Bohuslav Martinu: **Tres madrigals** per a violí i viola, H 313. Johannes Brahms: **Quintet amb piano en Fa menor, op. 34**. Seon-hee Myong, piano. Sergey Ostrovsky, violí. Alumne per determinar, violí. Andriy Viytovych, viola. Peter Thiemann, violoncel. (90m)

**Dissabte, 9 d'agost, a les 22.00 h | Aud. Espai Ter de Torroella de Montgrí**

**FESTIVAL DE TORROELLA DE MONTGRÍ 2014**

Obres de Carlo Tassarini, Antonio Vivaldi, Antonio Caldara, Giovanni Porta i Alessandro Marcello. Xenia Löffler, oboè. Acadèmia de Música Antiga de Berlín. Georg Kallweit, violí solista i concertino. (90m)

**Dilluns, 11 d'agost, a les 20.30 h | Royal Albert Hall de Londres**

**PROMS 2014**

Richard Strauss: **Tod und Verklärung** (Mort i transfiguració), poema simfònic, op. 24. **Burlesca** per a piano i orquestra en Re menor. Wolfgang Amadeus Mozart: **Rondó per a piano i orquestra en La major, KV 386**. Carl Nielsen: **Simfonia núm. 5, op. 50**. Francesco Piemontesi, piano. Orquestra Nacional de la BBC de Gal·les. Dir.: Thomas Søndergård. (93m)

**Dimarts, 19 d'agost, a les 20.00 h | Royal Concertgebouw d'Amsterdam**

**ROBECCO SUMMER SERIES 2014**

Gustav Mahler: **Simfonia núm. 6 en La menor**. Orquestra Filharmònica de Rotterdam. Dir.: Yannick Nézet-Séguin. (94m)

**Dimecres, 20 d'agost, a les 20.00 h | Auditori Filharmònic de Varsòvia**

**FESTIVAL INT. DE MÚSICA CHOPIN I LA SEVA EUROPA 2014**

Jan Václav Voříšek: **Simfonia en Re major, op. 24**. Gioacchino Rossini: "Assisa a'pie d'un salice", ària del tercer acte de l'òpera **Otello**. Vincenzo Bellini: "Ah! Non credea mirarti", ària del segon acte de l'òpera **La sonnambula**. Otto Nicolai: **Fantasia i variacions brillants** sobre un tema de l'òpera **Norma** de Vincenzo Bellini per a piano i orquestra, op. 25. Gaetano Donizetti: "Ardon gli incensi", quartet del tercer acte de l'òpera **Lucia di Lammermoor**. Raffaella Milanese, soprano. Claudius Tanski, *pianoforte*. Collegium 1704. Dir.: Václav Luks (90m)

**Dijous 21, d'agost, a les 20.30 h | Royal Albert Hall de Londres**

**PROMS 2014**

Benjamin Britten: **War Requiem** (Rèquiem de guerra), op. 66. Susan Gritton, soprano. Toby Spence, tenor. Hanno Müller-Brachmann, baríton. Cor Jove Proms de la BBC Orquestra Simfònica de la Ciutat de Birmingham. Dir.: Andris Nelsons. (95m)

**Dimarts, 26 d'agost, a les 20.00 h | Auditori Filharmònic de Varsòvia**

**FESTIVAL INT. DE MÚSICA CHOPIN I LA SEVA EUROPA 2014**

Richard Strauss: **Till Eulenspiegels lustige Streiche** (Les entremaliadures de Till Eulenspiegel), poema simfònic, op. 28. Arne Nordheim: **Concert per a violoncel i orquestra**. Andrzej Panufnik: **Concert per a piano i orquestra**. Serguei Prokófiev: **Concert per a piano i orquestra núm. 3 en Do major, op. 26**. Robert Cohen, violoncel. Katarzyna Gołofit, piano. Martha Argerich, piano. Orquestra Filharmònica de Varsòvia. Dir.: Jacek Kaspszyk. (90m)

**Divendres, 29 d'agost, a les 20.30 h | Royal Albert Hall de Londres**

**PROMS 2014**

Gustav Mahler: **Simfonia núm. 2 en Do menor, "Resurrecció"**. Kate Royal, soprano. Christianne Stotijn, mezzosoprano. Cor de la Ràdio Sueca. Cor Philharmonia. Orquestra Simfònica de la Ràdio Sueca. Dir.: **Daniel Harding** (85m)



Harald Hoffmann/DG

# ELS NÚMEROS DEL COSMOS

RAMÓN ANDRÉS

Quan Maria Zambrano afirmava que la música procedeix de l'abisme de la matemàtica, no ho deia en un sentit figurat. El seu convenciment que les melodies sorgeixen de l'infern, per elevar-se després i donar sentit a la visió pitagòrica de l'harmonia de les esferes, és a dir, a la música celeste, està fundat en la importància que el número, aquí, entre els humans, va adquirir com a símbol de l'expressió d'idees i de forces espirituals. En el descens d'Orfeu als inferns, és la sonoritat consonant de la seva lira la que atura les feres, la que redueix Cerber, la que impedeix que la roda d'Ixió continuï girant. Mai, com en aquest mite, no s'ha reflectit el més profund significat musical, establert sobre el valor de la perfecta proporció numèrica, aquella que recorda la natura dels sons afables, concordants i profunds.

L'aventura del déu traci als dominis infernals no expressa una altra cosa que la baixada a la consciència de cadascú; un viatge al dolor que únicament la música és capaç de mitigar. O de sanar. Aquesta entrada a l'Hades representa, és veritat, una purificació, però també una iniciació que revelarà quelcom de sorprenent: la impossibilitat de salvar-se, si no és a través d'allò harmònic, d'un ordre capaç de crear les consonàncies més perfectes. Que Plató, influït al principi pel pitagorisme, vinculés la propietat del número a l'essència i fonament de l'ànima és quelcom més que un supòsit teòric. Amb això va voler expressar que el nostre interior, per tal que flueixi sense treball, ha de fer-ho en concordància amb tots els elements, de forma que va establir una analogia entre l'univers, l'ànima i el cos per argumentar que tot es troba en correspondència i proporció, i que, fora d'aquestes, tot s'esdevé en el caos i la desolació. Quan el món perd el seu present, només pot recuperar-lo mitjançant l'equilibri d'allò que l'integra. I, ¿no és la música el llenguatge que facilita aquesta fluïdesa i estabilitat? ¿No és la música l'hereva d'aquell "nombre sagrat" que tant va atreure l'especulació dels antics i que van assenyalar com a signe representatiu de la realitat i les seves formes?

El capítol que l'esmentada Zambrano dedica en *El Hombre y lo divino* (1955) a aquestes qüestions, porta com a títol "La condena aristotèlica dels pitagòrics", i si ho va formular d'aquesta manera és perquè l'autor de la *Metafísica* va negar, entre altres coses, la primàcia de la música i les matemàtiques, "dues filles del número", sobre

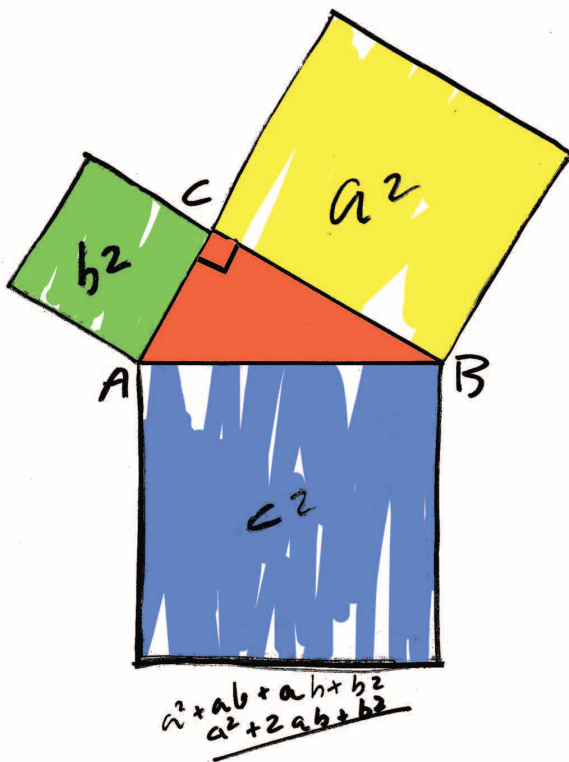
la paraula. Això és tant com dir que es nega l'abstracció. Així que no sembla forassenyat que l'autora, en un to de refutació, considerés Aristòtil un "Hegel de l'antiguitat". El fundador de l'Acadèmia no va voler admetre que l'univers estava conformat per una cadència i que la volta celeste obeeïa a veritats matemàtiques.

Avui dia els postulats pitagòrics poden semblar-nos una poetització de la realitat que ens envolta, però la tractadística medieval no se'n va apartar, ni tampoc ho va fer el Renaixement, i no només des del seu caràcter musical, com en el cas de Ramos de Pareja, Franchino Gaffurius i Gioseffo Zarlino, sinó també filosòfic: és el cas, per exemple, de Marsilio Ficino i Pico della Mirandola. Si això va ser així és perquè es va admetre la llei física segons la qual formem part

d'una gran construcció, d'una ressonància còsmica l'expansió de la qual crea l'espai i el temps. No per una altra cosa Johannes Kleper va dedicar tants dies de la seva existència a aquest assumpte, com ho demostren dues de les seves obres capitals: *Mysterium cosmographicum* (1596) i *Harmonices mundi* (1619).

Zambrano, tan mal avinguda amb el determinisme, i per això mateix agudament intuïtiva, va censurar a Aristòtil que unís tan estretament raó i realitat, sense deixar marge a allò que no és evident. El coneixement no compta només amb la lògica; si així fos, es veuria reduït a una via única i restrictiva. De la mateixa manera, les matemàtiques no responen exclusivament a l'estudi de les relacions entre propietats abstractes. No sempre allò lògic és lògic. Ja no. Podríem preguntar-ho a Paul Erdős o a Andrew Wiles. Quan la filòsofa argüïa que la atonalitat era "l'intent de rescatar l'origen matemàtic de la música", no podia

imaginar que compositors com Babbitt, Crumb, Stockhausen, Lanchenmann, Feldman, Ligeti i tants d'altres hagin elaborat, a vegades puntualment, una música de significat matemàtic, ja sigui des del racionalisme, ja sigui des d'aquells credos pitagòrics que permeten parlar d'una cosmogonia mística. Tampoc no podia pensar que Xenakis acudís a la fractalitat, com ho va fer després el portentós Francisco Guerrero, l'obra del qual, *Zayin* (1983-1997), és la millor mostra que tot està reflectit en la part, i al contrari. Això és el que van voler dir els deixebles de Pitàgores. I també, Zambrano. ♦



Il·lustració: Carme Peris



*La música és el veritable llenguatge universal*

Pau Casals (1876-1973)

# Cat úsica

Intensament clàssics,  
emocionalment actuals.



# Palau 100

2014—2015

*Encara pots  
abonar-te 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



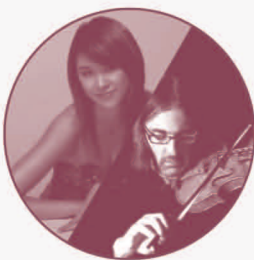
**Preus:** 32 a 160 euros

**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

*Preus d'abonaments:  
a partir de 206 euros  
Abonament jove  
amb 40% de descompte*

## Informació i compra

**Telèfon:** 93 295 72 42 / 902 442 882  
**A/e:** [abonaments@palaumusica.cat](mailto:abonaments@palaumusica.cat)  
[www.palaumusica.cat](http://www.palaumusica.cat)

**PALAU  
DE LA  
MÚSICA  
ORFEÓ  
CATALÀ**

