

Sir John Eliot Gardiner

Monteverdi Choir & English Baroque Soloists

07

DIVENDRES, 7 DE MARÇ DE 2014. 20.30 h

Sala de Concerts

Monteverdi Choir

English Baroque Soloists

Cor Infantil de l'Orfeó Català

(Glòria Coma i Pedrals, directora)

Silvia Frigato, soprano

Emanuela Galli, soprano

Nicholas Mulroy, tenor

Krystian Adam, tenor

Sir John Eliot Gardiner, director

Gira amb motiu del 50è aniversari del Monteverdi Choir

I

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Véspro della Beata Vergine (1610)

- I. Deus in adiutorium / Domine ad adiuvandum
- II. Psalmus 109: Dixit Dominus
- III. Concerto: Nigra sum
- IV. Psalmus 112: Laudate Pueri
- V. Concerto: Pulchra est
- VI. Psalmus 121: Laetatus sum
- VII. Concerto: Duo Seraphim
- VIII. Psalmus 126: Nisi Dominus
- IX. Concerto: Audi Coelum
- X. Psalmus 147: Lauda Jerusalem
- XI. Sonata sopra "Sancta Maria, ora pro nobis"
- XII. Hymnus: Ave maris stella
- XIII. Magnificat
 1. Magnificat anima mea
 2. Et exultavit
 3. Quia respexit
 4. Quia fecit mihi magna
 5. Et misericordia
 6. Fecit potentiam
 7. Deposuit potentes de sede
 8. Esurientes implevit bonis
 9. Suscepit Israel
 10. Sicut locutus est
 11. Gloria Patri
 12. Sicut erat in principio

Programa de 100 minuts sense interrupció.

Tots sou part del Palau

Mecenes Protectors



Media Partners



Col·laboradors

Aena — Aenor — Almirall, S.A. — Armand Basi, S.L. — Autoritat Portuària de Barcelona — Bagués-Masriera Joiers — Coca-Cola — Col·legi de Farmacèutics de Barcelona — Col·legi d'Enginyers de Camins, Canals i Ports — Deloitte — Esteve — Fundació Antiques Caixes Catalanes — Fluidra, S.A. — Fundació Castell de Peralada — Fundació Puigvert — Hoteles Catalonia — HP — Loteria de Catalunya — Memora — Nestlé España, S.A. — Quadis — Reial Automòbil Club de Catalunya — Roca Junyent, S.L.P. — Selmar, S.A.

Amics Benefactors

Ascensores Jordà, S.A. — Clos Interiors, S.L. — Dalkia Catalunya, S.A. — Eurofirms ETT S.L.U. — Fundació Antoni Serra Santamans — Horaci Miras Giner — Teatre Romea

Gràcies!

Mecenes d'Honor



Fundación
REPSOL





Les *Vespres* de fa cinquanta anys i avui

L'any 1610 es va publicar a Venècia un imponent volum de música sacra italiana en honor de la Verge Maria, amb música de Claudio Monteverdi, que aleshores treballava (no del tot feliçment) al servei dels ducs de Gonzaga a Màntua i que era conegut com a compositor d'innovadors madrigals i òperes. El volum comença amb un bell arranament de sis parts *a cappella*, lleument antiquat, de la Missa cantada a la Capella Sixtina, que podria contribuir a explicar-ne la dedicació al papa Pau V. Continua amb la brillant seqüència de cinc salms vespertins després de la invocació inicial, intercalats amb motets captivadors per a veus solistes, una sonata, un himne i un arranament de set parts del Magnificat –que és exactament el que interpretarem avui. A principi del segle XVII, gràcies a les campanyes evangèliques dels nous ordes religiosos catòlics, el servei de les vespres havia esdevingut una cerimònia de gran importància musical a Itàlia, àdhuc superant la missa quant a esplendor musical i nombre de publicacions. Els últims seixanta anys, musicòlegs i intèrprets no s'han posat d'acord sobre el contingut de la música que Monteverdi va incloure amb el títol de *Vespro della Beata Vergine da concerto, composta sopra canti fermi*. Què s'hauria d'incloure en la interpretació i en quin ordre? ¿És només una compilació a l'atzar o podem dir que es tracta d'una “obra” unificada? En aquest cas, ¿és realment una única peça musical consistent, o va sorgir més per accident que no pas de manera intencionada? Els acadèmics hi estan dividits: alguns diuen que no, d'altres diuen que sí, però tots es basen en la pràctica litúrgica per reafirmar o argumentar la seva posició. Proliferen diferents hipòtesis sobre com s'hauria d'interpretar aquesta música, algunes de les quals tan ben argumentades que allò que comença com una teoria esdevé ràpidament una veritat gairebé absoluta i aviat assoleix l'estatus de nova ortodòxia. Pot resultar desconcertant, però afortunadament tots els camins duen a Roma.

L'any 1964, quan jo estudiava al King's College, la música de Monteverdi era àmpliament desconeguda al Regne Unit. Ray Leppard començava a introduir en el públic del Festival de Glyndebourne l'esplendor de les seves òperes, però les interpretacions de les *Vespres* eren extraordinàriament inhabituals. Quan encara era un adolescent n'havia escoltat una emissió de la BBC des de la catedral de York amb cors de missa i l'Orquestra Simfònica de Londres dirigida per Walter Goehr. Recordo que la grandesa de la música em va captivar completament –era molt diferent de tot que el havia sentit abans; eloqüent i apassionada, però amb l'estil grandiloqüent propi del segle XIX. Vaig començar a cultivar una idea, en un principi vagament

formulada: si en tingués ocasió, com es podria bregar amb aquesta música prodigiosament complexa i exigent, com es podria començar a fer justícia a aquesta gloriosa música italiana del Seicento, amb quines forces, quines veus, quins instruments, com i on es podria interpretar i amb quin desplegament; i finalment, com es podria *pagar*? (Hi ha coses que no canvien...) Aleshores jo era secretari de la societat musical de la facultat. ¿Podria convèncer les autoritats perquè em permetessin provar d'interpretar i dirigir l'obra –i fer-ho a la seva famosa capella? El repte era immens, però vaig tenir la gran sort de començar amb un tutor meravellosament comprensiu, l'antropòleg Edmund Leach (que més endavant va esdevenir rector del King's College), que em va atorgar una excedència d'un any del "Tripos" d'Història per preparar aquesta tasca. Tot i que jo havia dirigit cors des dels quinze anys, no havia intentat mai res d'aquestes dimensions ni amb aquest grau de complexitat tècnica. Ara bé, vaig rebre un amplíssim assessorament d'experts com Denis Arnold (*"Interpreta tota la música de les Vespres exactament en l'ordre en què es va publicar inicialment l'any 1610"*), Thurston Dart (*"Aquesta és la impressió del 1610 en microfilm: ara fes-ne la teva pròpia edició"*), George Malcolm (*"Troba un so coral que soni al mínim d'anglès possible"*) i Philip Brett (*"No permetis que la mala acústica de la capella del King's College afebleixi la vitalitat d'aquesta música"*). Certament!

Acoblar un cor de veus mixtes per a aquesta ocasió especial, amb un nucli de cantants becaris provinents de les diverses facultats –cantants joves que havien rebut una formació basada en una tradició totalment diferent i que no havien cantat mai una sola nota de Monteverdi (potser només algun madrigal mentre navegaven pel riu Cam), però que tenien prou curiositat i ganes de provar-ho, acompanyats d'amateurs entusiastes, sopranos de les facultats de dones i dues o tres del Royal College of Music– va ser la part fàcil. Però l'eufonia suau i formal de l'estil coral universitari de principis dels anys seixanta (*"mai no ha de sonar tan alt que deixi de resultar agradable"*) es trobava a anys llum del que jo havia imaginat que era el segell de l'estil Monteverdi –vivid, acolorit, orientat al text i apassionadament retòric. Em va reconfortar una descripció contemporània dels problemes als quals el mateix Monteverdi es va haver d'enfrontar la primera vegada que va arribar a Sant Marc per fer-se càrrec *"d'aquest aclamat cor a Itàlia, que el feia sentir «estranger»"*; com es va saber guanyar *"la conformitat i el suport dels audaçs cantants, que amb bona voluntat es van dedicar a adoptar una manera de cantar que ells ja no practicaven"*. Després vaig haver de seleccionar l'orquestra i vaig rastrejar el país per trobar els tres únics intèrprets d'un instrument traïdorament difícil –el *cornetto*– amb resultats desiguals. En definitiva, es van posar a prova els meus poders de persuasió, de saber treure el màxim profit de la meua experiència com a director, que fins aleshores havia estat molt limitada, i una prova de paciència que va fer palesa la bona voluntat de tothom. Estic segur que la nostra interpretació

va ser més tosca que efectiva. Però sembla que va causar certa sensació –i no només a Cambridge.

En l'eufòria (i l'alleujament) de la festa posterior al concert, alguns dels cantants inicialment escèptics se'm van acostar i em van preguntar: *"I ara què farem?"* Aquella nit vam decidir convertir-nos en el Cor Monteverdi. Per a mi va ser com una epifania. Estava convençut de la direcció que havia de prendre la meua vida quan acabés a Cambridge: formar-me seriosament com a músic professional, rebre classes de direcció amb George Hurst i Antal Dorati, passar un any gloriós aprenent musicologia d'investigació amb Thurston Dart (el Sherlock Holmes de l'anàlisi textual) al King's College de Londres i dos anys d'estudi extenuant però molt inspirador amb Nadia Boulanger a París.

Durant els anys setanta i vuitanta, malgrat la diversitat de músiques que estava estudiant i dirigint, sempre era estimulants tornar a les *Vespres*. Cada vegada i als diversos escenaris –primer a la catedral d'Ely el 1967, després al Royal Albert Hall en el meu primer Prom l'any 1968– rebia noves evidències que m'indicaven que creixia la popularitat de l'obra i que hi havia nous oients que clarament gaudien amb aquesta música. Cada cop estava més convençut que la col·locació inusual de motets per a solistes i duets de Monteverdi (el *sacri concertus* a què es fa referència a la portada) *entre* els cinc salms de les *Vespres*, lluny de ser un error o un caprici casual d'aquest editor venecià, formava part d'un audaç pla preconcebut del compositor. Alguns acadèmics encara ho rebaten i troben que és un estrany beuratge de bella música combinada de forma oportunista. Per a mi, l'ordre de la música és la clau de la seva originalitat i del seu èxit: una progressió magnífica de música articulada i unida amb una lògica constructiva mitjançant l'antic *cantus firmus* gregorià, un instrument estructural unificador que esdevé l'espina dorsal de l'obra. El resultat és un clarobscur sonor entre l'ostentació (els salms i càntic) i la intimitat (els motets per a solista), el que és "públic" i el que és "privat", i, com va dir un contemporani, una demostració de *"les diverses i distintes formes d'invenció i harmonia"* de Monteverdi. Considerem les *Vespres*, per un moment, com la germana bessona sagrada de la primera òpera de Monteverdi, *L'Orfeo*, i començareu a veure com va portar les tècniques de l'escenari operístic a l'església, fusionant-les amb les cerimònies i rituals propis de l'església, en què la música podia cercar espais arquitectònics misteriosos. Era un paradigma de la forma en què ben aviat es desenvolupà un incipient teatre musical en mans de compositors com Schütz, Purcell, Charpentier i, més endavant, Bach i Händel. Podríem dir fins i tot que el desplegament teatral de forces en obres tan icòniques del segle XIX com la *Grande Messe des morts* de Berlioz i la *Missa da Requiem* de Verdi tenien els seus orígens aquí.

Aquestes i altres idees van cristal·litzar quan, l'any 1986, vaig dirigir per primer cop les *Vespres* a les tres ciutats italianes on Monteverdi

havia viscut i treballat: Cremona, Màntua i Venècia. Va ser sobretot l'experiència d'interpretar-les a la basílica de Sant Marc el que em va convèncer que aquest és el lloc on la música encaixa d'una manera més natural i convincent. Els polits sons dels salms de *concertato* de Monteverdi semblaven complementar els opulents mosaics de les cúpules bizantines, mentre que els cors i els instruments de metall dividits sonaven amb una esplendor magistral. Em podia imaginar com, en les festivitats importants, la basílica es convertia en un teatre únic en què s'expressava la mateixa imatge de Venècia –la coreografia de l'espectacle, la processó del dux, el senat i el clergat, tots esplèndidament vestits, i el desplegament dels músics a les seves galeries, de cara als púlpits i en tarimes especials del santuari, tal com es descriu en aquella època i es representa en la iconografia contemporània, i contribuint així tot plegat a una sensació general d'astorament. Segons la llegenda oficial, Venècia es va fundar el dia de l'Anunciació i la ciutat va assumir les virtuts i els atributs de la Verge Maria: puresa immaculada i una immortalitat implícita. En temps de guerra augmentaven les invocacions a la Verge, igual que el nombre de motets compostos i cantats per a textos marians. Era l'*Stella Maris*, l'estrella del mar –una associació típicament veneciana que segurament no va passar per alt Monteverdi, la dedicació del qual a la Sanctissimae Virgini està estampada a la portada de la seva edició del 1610. No importa que l'estil de Monteverdi sigui significativament diferent del dels *maestri* anteriors de Sant Marc, Willaert i els dos Gabrieli. En les seves *Vespres* tenim el mosaic més ric i més ben ornamentat de la música que s'havia compost fins aleshores, i amb la seva interpretació a Sant Marc es converteix en una festa per a l'oïda i la vista, tot conferint la sensació d'estar atrapat en un tipus espiritual de *dramma per musica*. En *Els deixebles d'Emmaús* que Caravaggio estava pintant en aquella època, la mà estirada de Crist sembla projectar-se fora de la tela per envair l'espai de l'espectador. De la mateixa manera, els solistes invisibles en “eco” (en *Audi coelum* i el “Glòria” del *Magnificat*) semblen recórrer cada centímetre de les superfícies reflectants de la basílica abans d'arribar a l'oient.

Tornant a l'edició del 1610, no es pot dubtar que en planificar aquesta primera publicació important de música sacra, Monteverdi i el seu editor Amadino tenien un clar interès a ampliar-ne l'atractiu al màxim, tot cercant un ampli mercat per a la difusió i interpretació d'aquesta música –com una seqüència litúrgica coherent per a qualsevol de les festes marianes i al mateix temps assegurant-se l'extrapolació dels moviments individuals. Més enllà d'això, alguns acadèmics ho han considerat una targeta de visita o fins i tot una sol·licitud de feina de Monteverdi –però per fer què? ¿Per anar a Roma? Certament la missa *prima pratica* sembla feta a la mida de la Capella Sixtina (i de fet se'n conserva una còpia manuscrita a la Biblioteca del Vaticà), mentre que les *Vespres* eren potencialment atractives per a qualsevol de les esglésies

que interpretaven música elaborada; però la visita de Monteverdi a Roma l'any 1610 no va dur enlloc. ¿Per anar a Màntua? És poc probable, perquè a part l'esgotament i la malaltia que va patir després de la producció de la seva *Arianna* l'any 1608 i d'haver estat ignorat com a possible *maestro* de la Capella Ducal de Santa Bàrbara l'any següent, estava desitjant marxar-ne després de “*dinou anys consecutius*”. Dos anys després, les coses havien millorat i el maig de 1611 hi ha una notícia sobre la interpretació a Santa Andrea, la catedral de Màntua, d'unes vespres solemnes “*con bellissima musica di nuova inventione del signor Monteverdi*”. Tot just un any després va ser acomiadat de manera expeditiva. Això ens deixa Venècia –que sempre és probable que pugui ser la màxima aspiració d'un músic italià ambiciós. L'any 1609 els procuradors de Sant Marc havien nomenat Giulio Cesare Martinengo *maestro* de Sant Marc. Així doncs, de la mateixa manera que podria haver estat utilitzant l'edició de 1610 no només per impressionar, sinó per assenyalar determinades coses als seus superiors de Gonzaga a Màntua, potser, ateses les notícies de Venècia, Monteverdi estava fent el mateix a la resta del món –mostrant-los el que s'estaven perdent. Com em va escriure l'expert en Monteverdi Tim Carter en una carta recent: “*és a dir, les Vespres de 1610 van carregades de ressentiment i rancúnia*”.

Com a historiadors, sovint ens alimentem d'engrunes, desesperats per trobar aquella petita prova que pot acabar aclarint la cronologia o tancar el cas que ens ocupa. Però la realitat és que pot ser que les coses no hagin estat tan clares. L'única visita documentada de Monteverdi a Venècia és una d'un parell de dies molt abans (el 1595) durant el seu viatge de tornada d'Hongria (on ell i els seus músics havien interpretat unes vespres per al duc Vincenzo la vigília de la batalla contra els turcs), tot i que sempre és possible que hi tornés més tard per supervisar la impressió de l'edició del 1610, així com diversos llibres de madrigals. Entre els visitants i els músics circulaven les notícies sobre les característiques especials que tenia la música a Sant Marc, i per tant, segur que ho tenia en el seu punt de mira. És a dir, no és totalment fantasiós acostar-nos a les *Vespres* com a creació imaginativa d'una *idea* de música veneciana, fins i tot una imitació o expansió de la seva realitat. Martinengo va morir l'any 1613 i de sobte hi va haver una vacant de *maestro di capella* a Sant Marc, la plaça musical més influent d'Itàlia. Tant si tinc raó com si no, el que sabem del cert és que el 19 d'agost de 1613 els procuradors de Sant Marc van votar unànimement Monteverdi per a aquesta plaça, que va ocupar fins a la seva mort l'any 1643. Havent mirat primer què havia compost (l'edició de 1610), després van escoltar la seva música i el que podia aconseguir amb la *cappella* de Sant Marc com a *prova* “*de forma totalment satisfactòria*”. Això va ser el dia de l'Assumpció (el 15 d'agost) i la nòmina pagada als músics fa referència a una missa, no a unes vespres.

No hi ha cap prova fefaent que Monteverdi dirigís realment les

seves *Vespres* a Sant Marc, i naturalment reconec que la basílica no és l'únic emplaçament adequat per experimentar els efectes d'aquesta enlluernadora música. De fet, de la mateixa manera que passa amb Bach i la seva *Missa en Si menor*, és molt possible que Monteverdi mai no l'hagués escoltada "completa" –o com l'havia somniada (i sabem per les seves cartes com odiava compondre amb presses i les interpretacions poc assajades). Aquesta no és l'única característica que les *Vespres* comparteixen amb la *Missa en Si menor*. L'origen de moviments individuals compostos alguns anys abans de ser muntats com a *Missa tota* (Bach) i *Vespro della Beata Vergine* (Monteverdi) suggereixen que ambdós compositors tenien com a objectiu una espècie de *summa* –encapsular la gamma completa de les seves capacitats d'invenció i composició. Les dues obres, separades per uns 130 anys, es desenvolupen sobre la tensió entre el que és vell i el que és nou. De manera interessant, els dos compositors fan servir antics *canti firmi* gregorians com a fil conductor –retornant als fonaments de la creació de música cristiana– i després els adornen amb els estils més actuals i textures ornamentals d'una varietat formidable. En la notació es poden trobar traces dels estils interpretatius individuals dels dos compositors. Bach i Monteverdi decideixen definir (tot i que amb una precisió variable) detalls d'ornamentació i instrumentació que els seus contemporanis estaven aparentment contents de deixar en mans de la capacitat d'improvisació dels intèrprets, tot incorporant-los al teixit de les seves composicions.

Aquesta obra és una pedra angular de tot allò que trobo més valuós a l'hora d'explorar i reviure la música del passat. No importa la quantitat de música recent que escollim o que ens convidin a dirigir: els reptes, les revelacions i les delícies d'aquesta gran música romanen intactes. Les *Vespres* acumulen molts dels millors atributs i reptes de la música del passat que m'estimo: la necessitat que tenim, com a intèrprets, d'identificar-nos amb un compositor com Monteverdi en l'urgent desig de *comunicar* a través de la música, que transmet la varietat més àmplia possible de colors i emocions humanes, i com gaudir i donar curs a la llibertat d'invenció i la fantasia d'embelliment i improvisació que rau en l'intèrpret. Tanmateix, els reptes a què ens enfrontem a l'hora de preparar la música per a la interpretació d'avui no són ben bé els mateixos que vaig experimentar l'any 1964: en aquell moment la seva obra i el seu estil eren molt desconeguts. La llarga experiència acumulada en la direcció de l'obra, la presència d'una nova generació de cantants acostumats a treballar junts, i coneixements molt més profunds sobre la interpretació d'instruments d'època són factors que fan que tot plegat sigui menys aclaparador. Ara bé, fins a cert punt és més difícil perquè ara tothom n'és expert!

Abans de començar a tocar una sola nota als assajos, és necessari assumir tota la recerca duta a terme i lluitar contra totes les incerteses i ambigüitats, abordar la nova forma de pensar, les diverses teories i

hipòtesis –qualsevol cosa, de fet, que pugui projectar llum nova sobre una música que té 400 anys. S'han de reconsiderar les decisions, però hi ha les mateixes obligacions fonamentals: establir un text clar, assegurar un plantejament estilístic unificat de la declamació vocal i una participació idiomàtica de tots els instruments exòtics obligats, que hi tenen un paper tan crucial. La desmitificació i la pràctica són, com sempre, les necessitats principals. Al cap i a la fi, la música encara s'ha d'*interpretar* –no com a part de la litúrgia, no per demostrar una teoria preferida, sinó en concert, perquè com diu Tim Carter: "*Aquesta música no només és bonica sobre el paper; es pot aconseguir que soni realment meravellosa.*" Per tal que això succeeixi, ha d'emergir com si s'acabés de crear en el mateix moment en què es canta i s'interpreta. Aquest és un repte immens, com ho és el de mantenir un control global de la seqüència dels catorze moviments captivadors a mesura que es van desenvolupant, tot deixant lloc perquè la complexitat del seu pensament musical quedi enregistrada en l'oient –la subtileza de la seva forma i la impactant varietat i bellesa de la seva expressió. Atès el seu potencial de posar en joc l'espai arquitectònic com a dimensió musical, naturalment també s'ha de considerar quina és la millor manera de desplegar els intèrprets: lluny de Sant Marc, què es pot fer des d'un punt de vista imaginatiu per vivificar la presentació de la música en un espai amb unes dimensions, forma i espai tan diferents com els de la capella del King's College? L'any 1964 encara no s'havien aprovat normatives sobre salut i seguretat, i se'ns va donar permís per col·locar un petit grup de cantants al cor alt, situat sobre el tub de 10 metres de l'orgue i recitant com els serafins des de les alçades. El millor de tot és que la Facultat també acabava d'adquirir el magnífic quadre de Rubens *Adoració dels Mags* (ara situat a la paret oriental) i el març de 1964 estava exposat de manera prominent en un cavallet situat al davant del cor alt, just a la dreta dels cantants –una presència fortuïta i inspiradora, un enllaç amb la Verge Maria i amb Monteverdi, amb qui Rubens havia coincidit a la cort de Màntua.

1. Deus in adiutorium | Domine ad adiuvandum

Sorgit del no-res, el celebrant implora "*Oh Déu meu, vine a mi en l'adversitat!*" El cor respon immediatament: "*Afanya't a ajudar-me, oh Senyor*"; en un bloc harmònic. Esdevé estremidor el contrast d'aquests gran pilars corals en Re major amb una exuberant fanfara. Es tracta de la *toccata* inicial de la seva primera òpera, *L'Orfeo* (1607), que es podria mantenir que és l'obertura operística més impressionant, i certament la més brusca, que s'ha compost mai. Però aquesta vegada Monteverdi va més enllà: primer hi afegeix una nova part antifonal per a *cornetti* i violins i, en fer-ho, estableix el patró del duet i el diàleg que caracteritza la seqüència completa de les *Vespres*. Després hi afegeix encomanadissos *ritornelli* de triple ritme entre els versos i, finalment, per arrodonir aquest imponent exordi, un *Al·leluia* com una espècie de dansa coral.

2. *Dixit Dominus*

Començant amb una versió fosca i rítmica del cant gregorià, com a imitació, Monteverdi crea un potent retrat dramàtic del Déu venjatiu de l'Antic Testament. Fragments de *falsobordone* (declamació coral desmesurada) es dispersen en una varietat de patrons melismàtics similars a una dansa, i el conjunt de corda afegeix el seu propi *afterpiece* (opcional). Els solistes responen amb florits duets contraposats a la senzilla recitació del cant gregorià –ara el baix de l'harmonia, ara com a contramelodia. L'estat d'ànim de “sang i trons” assoleix un doblet de pics màxims en el “*iudicabit*” (“*jutjarà les nacions i apilarà els morts*”) i “*conquassabit*” (“*esclafarà els governants...*”). Monteverdi incrementa la tensió ampliant la textura del trio a cinc veus (corals), recloses en un intercanvi imitatiu estimulants, encara en el mateix to del salm. Arriba un cert alleujament i tot es calma amb el “*de torrente*”, encadenant-se amb una nova excitació del “*propterea exaltabit*”. En un sobtat moment de calma dins l'eufòria coral, s'introdueix la doxologia en una tonalitat no relacionada, com si s'estigués sentint devotament com el capellà o el celebrant d'una capella lateral va recitant l'ofici.

3. *Nigra sum*

Aquest motet per a una sola veu (un tenor que ha de fer dos papers: de nuvi i de núvia del text) és una adaptació de tres versos del *Càntic dels Càntics* i la tercera i quarta antífonas per a vespres en les festivitats de la Verge Maria. El tractament retòric del text per part de Monteverdi, que passa lliurement del recitatiu a l'*arioso*, es caracteritza per salts molt abruptes, instigacions i endarreriments. Amb el terme *surge* (sorgir) el tenor arriba al màxim dels dos extrems del seu registre vocal, mentre que de vegades la seva línia melòdica ha d'arrossegar els ancoratges harmònics del *basso continuo* –un instrument típicament Monteverdian– i crear una fluctuació palpable de la tensió emocional. Durant tot aquest breu moviment s'aprecia una intel·ligent combinació de l'accentuació rítmica de les paraules individuals amb les corresponents inflexions de to, tot derivant en una síntesi perfecta de música i text. Hi ha diferents maneres d'interpretar el motet al·legòricament, per exemple com a representant de l'ascensió de la Verge al cel (amb l'*sponsa* com a Maria, el *rex* com a Crist, i la cambra del rei representant el cel), o alternativament els dos passatges amb sostinguts Re semibreus es poden entendre com a proclamació pública de l'Encarnació de Crist a través de la nova llei i una *poda* de les errades del passat encarnades en la llei antiga.

4. *Laudate pueri*

Aquest escenari està encapçalat per un “*a 8 voci sole nell'Organo*”, un requeriment dual que implica veus solistes, en oposició a una divisió solo/*tutti*, i acompanyament de l'orgue, és a dir, sense duplicació instrumental. Però hem d'estar alerta: els epígrafs de Monteverdi, tot

i que sovint són detallats, són inconsistents, no són prescriptius ni proscripcius. A mi em sembla que aquí està determinant forces *mínimes*, no necessàriament ideals, per acomodar-hi establiments eclesiàstics no tan ricament dotats com els de Sant Marc. Estilísticament, el salm sembla lliurar-se perfectament a l'alternança responsorial del florit solo amb interjeccions corals més robustes, sovint dramàtiques en el seu realisme, com la sobtada acceleració de les veus quan se senten les paraules “*suscitans a terra*” (ha elevat els pobres). Una seqüència ampliada de duets virtuoses es veu compensada per la presència rítmicament variada del *cantus firmus*, que a mesura que puja des de la línia de baixos i dues transposicions ascendents de cinquè grau, genera també flexibilitat en l'harmonia. El cant arriba al cim de la textura vocal en el vers “*El Senyor està per sobre de totes les nacions*”. (La mera presència de les melodies del salm –per ell mateix un instrument arcaic– actua com a fil de connexió per a aquests cinc salms brillantment construïts.)

5. *Pulchra es*

Un cop més, el text prové del *Càntic dels Càntics* i està estretament relacionat amb una antífona de vespres per a una festivitat mariana. Monteverdi el tracta amb sensualitat com a duet amorós sàfic per a dues sopranos. Assigna la melodia primer a una veu i, després, introdueix la segona veu per elevar l'expressió voluptuosa. Cada paraula emotiva es veu subratllada per una dissonància o un embelliment, però cada variació de sonoritat es veu continguda per la repetició estructural i els patrons paral·lels dels baixos. La llibertat de la lletra per a solo de Monteverdi és més aparent que no real: repetidament en aquests “concerts sacres” es veu apuntalada per l'organització estructural més rigorosament planificada.

6. *Laetatus sum*

Ens resulta difícil entendre l'enormitat de la proesa de Monteverdi a l'hora d'unir aquesta seqüència de la música de vespres, que comprèn una diversitat increïble de material musical, en un moment en què pocs compositors podien mantenir un argument musical durant més d'un parell de pàgines. Una de les solucions que adopta és el desenvolupament d'un procés de variació com a instrument unificador i l'aplicació en una mateixa forma a tots els moviments. El seu arranjamant de *Laetatus sum* n'és un bon exemple. Ampliant la tècnica de variació estròfica que havia introduït en *L'Orfeo*, Monteverdi desenvolupa una sèrie de “baixos acompanyants” independents: aquests, i no el *cantus firmus* (que apareix només de manera intermitent), governen l'estructura d'aquest arranjamant de salm en la seqüència *ABAC, ABAC, ABC* (amb punts de pedal addicionals per a dos interludis melismàtics entre seccions). Però mentre que en *L'Orfeo* Monteverdi disposava del benefici d'un argument dramàtic que donava una forma i estructura globals a la seva composició,

aquí es va enfrontar amb textos litúrgics establerts i, per elecció pròpia, una sèrie melòdicament estàtica de cants gregorians aglutinadors, la qual cosa fa que sigui d'una agudeses encara més extraordinària.

7. *Duo Seraphim*

L'únic motet amb un text no marí, però extremadament popular, amb 42 arranjaments, a part del publicat per Monteverdi entre el 1600 i el 1620, ha estat un important motiu de discòrdia entre els acadèmics, que no entenen què hi fa en una seqüència de vespres marianes. Ara bé, per què una evocació exegetica del Jerusalem celestial proclamat pels tres serafins no hauria d'ajustar-se sense problemes a les evocacions prèvies del Regne dels Cels? Potser la veritat és que Monteverdi creia que era una peça massa bona com per *no* incloure-la en aquesta seqüència i estava decidit a intercalar-la sota el radar litúrgic. Sigui quina sigui la veritat, és clarament el més elaborat i exigent dels quatre motets solistes i, com "Possente spirito" de *L'Orfeo*, amb què mostra una forta afinitat quant a ornamentació, crea una atmosfera única de solemnitat i misticisme quasi oriental. Això és així sobretot a la segona part, en què, amb l'entrada de la tercera veu, la unitat del tres-en-un queda representada per una tríada que es dissol simbòlicament (i audiblement) en un uníson. (A les nostres interpretacions a Sant Marc, cadascun dels tres tenors, amb el seu propi acompanyament de chitarrone, cantava des d'un arc elevat del claristori per sota de la cúpula decorada amb mosaics que representen els serafins, i els seus sons flotaven per la nau, on el "cor terrestre" responia amb la rèplica: "tota la Terra està plena de la seva glòria".)

8. *Nisi Dominus*

Aquest salm està pensat per a dos cors de cinc veus, cadascun amb el seu propi *cantus firmus* a la penúltima part. Això ja el separa de l'anterior estil venecià de *cori spezzati*, que tenia el seu propi caràcter responsorial inherent. La tensa imitació a l'estil *stretto* dels dos cors, amb el mateix registre, suggereix que aquí l'objectiu de Monteverdi és crear la il·lusió d'un contrapunt improvisat, una tècnica coneguda pels teòrics de l'època com a *contrappunto alla mente*, com ha assenyalat recentment Tim Carter. Hi ha meravelloses polirítmies stravinskyanes en "surgite postquam sederitis", "Domini filii: merces" i "inimicis suis" –uns detalls crucials que és fàcil passar per alt. Tipificant la combinació del que és vell i el que és nou que trobem en totes les *Vespres*, hi ha una premonició remarcable del posterior *stile concitato* de Monteverdi (un estil "guerrer" o "excitat") en el clímax "non confundetur" de la secció central. Això deriva sobtadament en el polit "Gloria" en Do menor i el retorn al Fa major per al literal *da capo*, "Com era al principi...".

9. *Audi coleum*

Les peces en eco eren populars a Itàlia durant el segle XVII, tant en l'òpera com en la música sacra. Marco Da Gagliano va escriure una àmplia monodia amb jocs de paraules en la seva òpera *La Dafne*, que va ser interpretada a Màntua el 1608 amb l'*Arianna* de Monteverdi. Això pogué haver donat a Monteverdi la idea per a la primera part del seu captivador motet en què s'evocuen intensament els vincles entre Maria, el mar i Venècia (com a "porta orientalis"). Significativament, un compositor venecià, Ercole Porta, publicà l'altre únic arranjament existent d'aquest text el 1609. Seguint el mateix exemple de Monteverdi en el seu últim arranjament del mateix text, hem ajustat la base per aclarir el joc de paraules entre "mària" (mars) i "María" (Maria). L'ornamentada exhortació "Omnes" del tenor sembla una ordre prou clara d'introduir el conjunt de sis veus. Això deriva en una pregària meditativa a la Verge –la primera vegada en l'obra que és interpel·lada directament amb el nom– que forma el nucli emocional de la seqüència completa de les *Vespres*, així com una part de la seva música més sublim.

10. *Lauda Jerusalem*

En aquest, l'últim dels seus cinc arranjaments de salms, Monteverdi va més enllà en l'estil policoral venecià. Un cop més, el seu tractament del *cantus firmus* és el factor determinant, que aquí s'assigna als tenors d'una forma molt rítmica. Ocupant el terreny central, mentre dos cors de tres parts es troben immersos en un animat intercanvi, la peça esdevé molt més agosarada i animada que una peça convencional de contrapunt *spezzato*. La magnífica doxologia, que culmina en exuberants intercanvis sincopats entre les set parts ("Amwn"), anticipa, dos segles abans, un estratagema similar utilitzat per Beethoven en el "Gloria" de la seva *Missa Solemnis*. Els últims anys s'ha posat de moda interpretar aquest salm amb una transposició descendent de quart grau seguint les passes de l'obra acadèmica d'Andrew Parrott sobre les combinacions de tonalitats. Si em continuo resistint a adoptar aquesta pràctica no és perquè pensi que estaria "malament" fer-ho –no tinc cap dubte que molts *maestri* de l'època haurien optat per aquesta convenció–, sinó perquè crec que és una opció, no de rigor, i que en la meua opinió manlleua a l'arranjament el seu ímpetu festiu i la seva brillantor.

11. *Sonata sopra Sancta Maria*

Aquesta peça excepcional, orquestrada per a vuit parts instrumentals separades més un *basso continuo*, de vegades es compara amb les *Canzoni e sonate* de Giovanni Gabrieli publicades pòstumament a Venècia el 1615. És característic de Monteverdi fer servir un únic fragment melòdic (una figura com de retorn), juntament amb determinats intervals clau i una línia de baixos amb molts moviments similars a l'escala, com a base unificadora per al desenvolupament del motiu d'aquesta *Sonata* –

una tècnica desconeguda per Gabrieli. Allà on Gabrieli sovint afavoreix els ràpids intercanvis antifonals i un plantejament marcadament seccionalitzat, Monteverdi es preocupa més pel flux melòdic i harmònic entre la doble/triple subdivisió. A diferència de Gabrieli, l'interès principal de Monteverdi residia en els problemes generats a l'hora de combinar lletra i música. Fins i tot en aquesta *Sonata*, per tot el virtuosisme de la seva instrumentació i l'evident cura amb què s'han fet les combinacions de timbre, hi ha un element vocal: onze afirmacions de la Lletania dels Sants farceixen però no coincideixen amb les divisions estructurals de la *Sonata* de Monteverdi.

12. *Ave maris stella*

Rarament s'inclouen arranjaments d'himnes en les publicacions de música de vespres al segle XVII. El fet que Monteverdi inclogués aquest sublim arranjament de l'*Ave maris stella* és indicatiu del seu desig d'oferir música per a un ofici complet. El primer vers s'ha compost per a un cor doble, amb el cant gregorià per sobre, en un tradicional estil renaixentista tardà. Els dos versos següents els canten cadascun dels cors per torns, però ara el cant gregorià s'ha convertit en un temps triple, amb les captivadores hemiòlies típiques de la música secular; aquests versos emergeixen com a emparellament "gallard" de la "pavane" del primer vers. Un *ritornello* instrumental en ritme de dansa ara separa el cant de la melodia (tal com ha arribat fins aquí) per tres veus diferents, abans que el cor sencer torni amb la música de l'estrofa inicial per a l'últim vers. Monteverdi no assigna específicament les línies instrumentals: per aconseguir una variació de color més efectiva les hem distribuït entre les diverses parelles de cordes, *cornetti* i sacabutxos, *dulcian* i flautes. Per a la interpretació d'avui hem convidat persones que havien presenciat el concert de 1964 i membres inicials del Cor Monteverdi, per tal que s'uneixin a nosaltres a l'hora de cantar aquest gran himne.

13. *Magnificat a 7*

Aquest arranjament del càntic és l'apoteosi de la combinació entre vell i nou de Monteverdi, inqüestionablement l'arranjament més calidoscòpic i opulent del *Magnificat* que ens ha arribat d'aquest període. Com els cinc salms precedents, l'himne i la *Sonata*, el càntic assoleix la seva unitat formal gràcies al cant gregorià *cantus firmus*. Però aquí el cant és omnipresent i el tractament de Monteverdi és encara més original que en els salms. La primera frase es proclama tres cops en el "*Magnificat*" inicial, amb una aclamació creixent, i la seva seqüela, "*anima mea Dominum*", és cantada per una única soprano per sobre d'una simple línia de baixos "acompanyants". A continuació, uns florits duets per a tenors, sopranos i baixos, una sèrie d'exuberants interjeccions instrumentals, un diàleg entre les veus superiors i inferiors, escenes

operístiques evocadores de *L'Orfeo* (la qual cosa implica parelles d'obligats *cornetti* i violins) i una peroració coral de màxima escala. Tot i que totes les doxologies de les *Vespres* impressionen d'una manera o d'una altra, el "*Gloria*" final del *Magnificat* és la més transcendental. En les nostres interpretacions de sant Marc, els dos tenors intercanviaven les seves afirmacions muezzíniques al llarg de tota l'extensió de la nau de la basílica. S'hi contraposava la puresa del cant gregorià cantat pel cor infantil (*giovani del coro*) des de les escales de l'altar. La naturalesa atemporal del cant estableix un contrast vívid amb la situació actual de les extravagants *roulades* virtuoses. L'atmosfera emocional creada per aquest dualisme és una base perfecta per a l'emotiu clímax coral d'aquesta obra profunda i espectacular. Un cop més, em resisteixo a abaixar la transposició un quart perquè crea tants problemes en el registre de les línies vocals i instrumentals com els que pretén solucionar, i en la meva opinió afebleix la magnífica peroració.

John Eliot Gardiner

Sobre el cant pla i d'altres qüestions

Si Claudio Monteverdi hagués conegut Cristóbal de Morales, de ben segur que haurien sortit de copes plegats... Però el sevillà ja feia gairebé tres lustres que era mort quan Monteverdi naixia a Cremona. Malgrat l'abisme musical que els separa, hi ha un tret comú que els agermana: el cant pla, que travessa bona part de les seves obres de caràcter sacre.

Aquest és, sens dubte, el protagonista de les *Vespres* que el venecià Ricciardo Amadino publicà el 1610, només un any després que Monteverdi edités la cèlebre òpera *L'Orfeo*.

Aquesta magna col·lecció de música sacra és un veritable compendi del que era Monteverdi en aquell moment: una carta de presentació. I aquesta fou la intenció del compositor.

El títol i la dedicatòria de les *Vespres* són prou clars: *Sanctissimæ Virgini Missa senis vocibus [ad ecclesiarum chorus] ac Vesperæ pluribus decantandæ, cum nonnullis sacris concentibus, ad Sacella sive Principum Cubicula accommodata*.*

És interessant que, tant en el títol com en el contingut, el lloc de privilegi sigui per a la missa, peça que desplega el més autèntic i rotund contrapunt en *stile antico*, a la manera de Palestrina. A pesar que Monteverdi era conscient de superar un model ja caduc, és un admirador profund de la generació anterior de compositors, com ara Gombert – de qui pren el model per a la missa –, Palestrina, Ingegneri o el mateix Morales.

Les *Vespres*, però, són una altra història: la col·lecció comprèn catorze peces distribuïdes com si es tractés d'una litúrgia, ja sigui en primeres o segones vespres de l'ofici marià. Cada salm està precedit i seguit d'una antífona, la qual és diferent segons la festivitat de què es tracti. Monteverdi sorprèn en substituir aquestes antífonas per peces a una o dues veus, més a l'estil cambrístic de l'*stil nuovo*; els textos no pertanyen a la litúrgia de les vespres, segons la tradició romana, i sovint s'ha discutit si formen part o no de les *Vespres* o són peces separades, tal com s'endevina pel títol.

Hi ha altres controvèrsies al voltant de les *Vespres* de Monteverdi, com ara la transposició de les peces escrites en *chiavette*, la inclusió o no de les antífonas corresponents a la litúrgia, la dimensió i l'estructura del cor, el paper dels instruments i la combinació d'aquests en el desenvolupament del baix continu.

Tot plegat no treu pes a una obra monumental però també íntima i, en ocasions, arcaica. Aquesta sensació prové de l'ús que el compositor fa del cant pla, present arreu en l'estructura contrapuntística de cada salm i de gairebé totes les peces. Tanmateix, Monteverdi només usa el cant pla sense harmonitzant-lo en l'entonació del responsori inicial. La resta de la breu peça respira constantment del cant pla en fabordó, tècnica molt utilitzada al Renaixement per a salms i seqüències estròfiques amb textos llargs. La veu es manté fidel al cant pla, mentre que els instruments reinterpreten, nota per nota, la introducció de *L'Orfeo*. Dos mons es fonen aquí amb majestuositat i perfecció. Són dos minuts de so desbordant i lluminós que avui ens deixen clavats a la cadira.

A partir d'aquí, i sacsejats pel terratrèmol inicial, cada salm té vida pròpia, ja sigui amb cor i baix continu, més a l'estil de la prima prattica (com Monteverdi anomenava l'estil sobri i antic *alla Palestrina*); o bé segons la nova *seconda prattica*, amb profusió d'efectes rítmics, harmònics i música concertada –amb instruments i veus ben diferenciats.

Sigui com sigui, els salms es fonamenten en el cant pla; no es disfressa entre les veus o s'esmenta breument, ans hi és íntegre en alguna de les veus. Alguns cops exerceix de baix continu de les veus agudes i d'altres es manifesta en l'entramat polifònic, sempre visible, sempre demanant el torn, sempre anticipant el pas següent.

Aquesta insistència quasi obsessiva agafa una altra dimensió en el cant del *Magnificat*, clímax de la litúrgia vespertina. Monteverdi n'inclou dos en la col·lecció: un per a sis veus i baix continu i l'altre per a set veus, instruments i baix continu.

És aquí on l'autor es reivindica com a actor principal en l'evolució de la música religiosa del primer Barroc, on vol destacar i postular-se a Roma. Sap que les gosadies tècniques dels seus madrigals –ja n'havia publicat cinc llibres– poden aplicar-se també a la pràctica de la música sacra. De fet, canviu-ne el text llatí i afegiu-hi un d'italià i la peça esdevé un acte complet d'una òpera del cremonès!

Monteverdi infon energia, precisió, diversitat de colors i efectes, ritmes contrastants, harmonies expansives i un reguitzell de recursos que desplega arreu. És un dels cims de la música religiosa de tots els temps.

Jordi Abelló

jordiabellosola@gmail.com

* Missa a sis veus [per a cors d'església] i Vespres a la Santíssima Verge, per a més instruments, amb alguns concerts sacres, escaients per a la capella o cambres del príncep. Obra de Claudio Monteverdi i dedicada al papa Pau V.

Discografia

Claudi Monteverdi: *Vespro della Beata Vergine*

Monteverdi Choir. English Baroque Soloists. John Eliot Gardiner, director. Archiv-Produktion.

Monteverdi Choir. Monteverdi Orchestra. John Eliot Gardiner, director. Decca.

La Capella Reial de Catalunya. Coro del Centro Musica Antica di Padova. Jordi Savall, director. Alia Vox.

Nederlands Kamerkoor. Concerto Vocale. René Jacobs, director. Harmonia Mundi.

Cantus Cölln. Concerto Palatino. Konrad Junghänel, director. Deutsche Harmonia Mundi.

The Sixteen Choir. The Sixteen Orchestra. Harry Christophers, director. Hyperion.

Taverner Choir. Taverner Players. Andrew Parrot, director. Virgin-Veritas.

Gabrielli Consort. Gabrielli Players. Paul McCreech, director. Archiv-Produktion.

Concerto Italiano. Rinaldo Alessandrini, director. Naïve.

Collegium Vocale Gent. La Chapelle Royale. Philippe Herreweghe, director. Harmonia Mundi Gold.

Selecció a càrrec de Javier Pérez Senz, periodista i crític musical

Pots escoltar alguna de les peces aquí.



FEM SENTIR LA NOSTRA VEU ARREU



FES-TE SOCI DE L'ORFEÓ CATALÀ

Pertànyer a l'Orfeó Català és formar part d'un dels símbols més vius de la cultura catalana. Fes-te soci de l'Orfeó Català i comparteix els seus valors fundacionals d'excel·lència, participació, compromís social i catalanitat. Contribuiràs a la difusió de la música i la promoció del nostre patrimoni a través del Palau de la Música Catalana, la seva seu.

**JOAN MARAGALL, ÀNGEL GUIMERÀ, NARCÍS OLLER,
FREDERIC MOMPOU... TAMBÉ VAN SER-NE.**

Quota anual: 60 euros
Posa't en contacte amb nosaltres
i rebràs més informació:

Palau de la Música, 4-6
Tel.: 93 295 72 00
Socis.orfeocatala@palaumusica.cat
www.orfeocatala.cat



Textos

Claudio Monteverdi: *Vespro della Beata Vergine* (1610)

I. *Deus in adiutorium / Domine ad adiuvandum*

Deus in adiutorium meum intende:	Déu meu, veniu a ajudar-me,
Domine ad adiuvandum me festina.	no tardeu a defensar-me, Senyor.
Gloria Patri et Filio	Glòria al Pare i al Fill
et Spiritui Sancto.	i a l'Esperit Sant.
Sicut erat in principio et nunc et semper	Com era al principi, ara i sempre,
et in saecula saeculorum.	i pels segles dels segles.
Amen.	Amén.
Alleluia.	Al·leluia.

II. *Psalmus 109: Dixit Dominus*

Dixit Dominus Domino meo:	Oracle del Senyor al meu Senyor:
Sede a dextris meis:	Seu a la meva dreta,
Donec ponam inimicos tuos,	i espera que faci dels teus enemics
scabellum pedum tuorum.	l'escambell dels teus peus.
Virgam virtutis tuae	Que el Senyor estengui lluny
emittet Dominus ex Sion:	des de Sió, el poder del teu ceptre!
dominare in medio inimicorum tuorum.	Impera enmig dels enemics.
Tecum principium in die virtutis tuae	Ja eres príncep el dia que vas néixer,
in splendoribus sanctorum,	tens la glòria sagrada des del si
ex utero ante luciferum	de la mare, des del principi
genui te.	jo t'he engendrat.
Iuravit Dominus, et non poenitebit eum:	El Senyor no es desdiu del que jurà:
Tu es sacerdos in aeternum	Ets sacerdot per sempre
secundum ordinem Melchisedech.	com ho fou Melquisedec.
Dominus a dextris tuis,	El Senyor és al teu costat,
confregit in die irae suae reges.	i abat els reis el dia que s'indigna:
Iudicabit in nationibus, implebit ruinas,	judica els pobles i els fa presoners,
conquassabit capita in terra multorum.	abat governants arreu de la terra.
De torrente in via bibet:	Et fa guia del poble. camí del seu país;
propterea exaltabit caput.	així redreçarà el cap.
Gloria Patri et Filio	Glòria al Pare i al Fill
et Spiritui Sancto.	i a l'Esperit Sant.
Sicut erat in principio et nunc et semper,	Com era al principi, ara i sempre,
et in saecula saeculorum.	i pels segles dels segles.
Amen.	Amén.

III. *Concerto: Nigra sum*

Nigra sum, sed formosa,
filiae Ierusalem.
Ideo dilexit me rex
et introduxit me in cubiculum suum
et dixit mihi:
Surge, amica mea, et veni.
Iam hiems transiit,
imber abiit et recessit,
flores apparuerunt in terra nostra.
Tempus putationis advenit.

Sóc negra, però formosa,
filles de Jerusalem.
Per això el rei m'estimà
i m'introduí a la seva cambra,
i em digué:
Aixeca't, amiga meva, i vine.
L'hivern ha passat,
l'aiguat s'ha allunyat i se n'ha anat,
han esclatat les flors a la nostra terra,
ha arribat el temps de la poda.

IV. *Psalmus 112: Laudate pueri*

Laudate pueri Dominum,
laudate nomen Domini.
Sit nomen Domini benedictum ex hoc
nunc et usque in saeculum
A solis ortu usque ad occasum
laudabile nomen Domini.
Excelsus super omnes gentes Dominus
et super coelos gloria eius.
Quis sicut Dominus Deus noster,
qui in altis habitat,
et humilia respicit in coelo et in terra?
Suscitans a terra inopem,
et de stercore erigens pauperem;
Ut collocet eum cum principibus,
cum principibus populi sui.
Qui habitare fecit sterilem in domo,
matrem filiorum laetantem.
Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum.
Amen.

Servents del Senyor, lloeu-lo,
lloeu el nom del Senyor.
Que sigui beneït el nom del Senyor
ara i per tots els segles.
Des de la sortida fins a la posta del sol,
lloeu el nom del Senyor.
El Senyor és excels als ulls de tots els pobles,
la seva glòria s'eleva més enllà del cel.
Qui és com el Senyor, el nostre Déu?
Té molt amunt el seu tron,
i des d'allí s'inclina per veure el cel i la terra.
Aixeca de la pols el desvalgut,
treu el pobre de la cendra,
per asseure'l entre els poderosos,
els poderosos del seu poble.
La que vivia estèril a casa,
la fa mare feliç amb els fills.
Glòria al Pare i al Fill
i a l'Esperit Sant.
Com era al principi, ara i sempre.
i pels segles dels segles.
Amén.

V. *Concerto: Pulchra es*

Pulchra es, amica mea,
suavis et decora filia Ierusalem.

Pulchra es, amica mea,
suavis et decora sicut Ierusalem,
terribilis ut castrorum
acies ordinata.

Averte oculos tuos a me,
quia ipsi me avolare fecerunt.

Ets bella, amiga meva,
suau i formosa, filla de Jerusalem.

Ets bella, amiga meva,
suau i formosa, com Jerusalem,
terrible com un exèrcit
en ordre de batalla.

Aparta els teus ulls de mi,
perquè m'han trasbalsat.

VI. *Psalmus 121: Laetatus sum*

Laetatus sum in his, quae dicta sunt mihi:
In domum Domini ibimus.

Stantes erant pedes nostri,
in atriis tuis Ierusalem.

Ierusalem, quae aedificatur ut civitas:
cuius participatio eius in idipsum.

Illuc enim ascenderunt tribus,
tribus Domini:

testimonium Israel
ad confitendum nomini Domini.

Quia illic sederunt sedes in iudicio,
sedes super domum David.

Rogate quae ad pacem sunt Ierusalem:
et abundantia diligentibus te:

Fiat pax in virtute tua:
et abundantia in turribus tuis.

Propter fratres meos et proximos meos,
loquebar pacem de te:

Propter domum Domini Dei nostri,
quaesivi bona tibi.

Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio et nunc et semper,
et in saecula saeculorum.

Amen.

Quina alegria quan em van dir:
Anem a la casa del Senyor.

Ja han arribat els nostres peus
al teu lllindar, Jerusalem.

Jerusalem, ciutat ben construïda,
conjunt harmoniós;

és allà on puguen les tribus,
les tribus del Senyor,

a complir l'aliança d'Israel,
a lloar el nom del Senyor.

Allí hi ha els tribunals de justícia,
els tribunals del palau de David.

Augureu la pau a Jerusalem:
Que visquin segurs els qui t'estimen,
que sigui inviolable la pau dels teus murs,
la quietud dels teus merlets.

Per amor dels meus germans i amics,
deixeu-me-li dir: Que hi hagi pau dintre teu.

Per la casa del Senyor, el nostre Déu,
et desitjo la felicitat.

Glòria al Pare i al Fill
i a l'Esperit Sant.

Com era al principi, ara i sempre,
i pels segles dels segles.

Amén.

VII. *Concerto: Duo Seraphim*

Duo Seraphim clamabant alter ad alterum:
Sanctus Dominus Deus Sabaoth.

Plena est omnis terra gloria eius.

Tres sunt qui testimonium dant in coelo:

Pater, Verbum et Spiritus Sanctus.

Et hi tres unum sunt.

Sanctus Dominus Deus Sabaoth.

Plena est omnis terra gloria eius.

Dos serafins cridaven l'un a l'altre:
Sant, Sant, Sant és el Senyor,
Déu dels exèrcits.

Tota la terra és plena de la seva glòria.

Tres són els qui donen testimoniatge dalt
del cel:

el Pare, el Verb i l'Esperit Sant.

I aquests tres són u.

Sant, Sant, Sant és el Senyor,

Déu dels exèrcits.

Tota la terra és plena de la seva glòria.

VIII. *Psalmus 126: Nisi Dominus*

Nisi Dominus aedificaverit domum,
in vanum laboraverunt qui aedificant eam.

Nisi Dominus custodierit civitatem,
frustra vigilat qui custodit eam.

Vanum est vobis ante lucem surgere:
surgite postquam sederitis,

qui manducatis panem doloris.

Cum dederit dilectis suis somnum:

ecce hereditas Domini filii:

merces, fructus ventris.

Sicut sagittae in manu potentis,

ita filii excussorum.

Beatus vir qui implevit

desiderium suum ex ipsis:

non confundetur

cum loquetur inimicis suis in porta.

Gloria Patri et Filio

et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio et nunc et semper,

et in saecula saeculorum.

Amen.

Si el Senyor no construeix la casa,
és inútil l'afany dels constructors.

Si el Senyor no guarda la ciutat,
és inútil que vigilin els guardes.

És inútil que us lleveu tan de matí,
i aneu tan tard a reposar,

per menjar el pa que us guanyeu a dures penes.

Fins quan dormen, Déu el dona als seus amics.

La millor herència són els fills, do del Senyor

els descendents són la millor recompensa;

els fills que heu tingut quan éreu joves

són com les fletxes en mans d'un guerrer;

feliç l'home que se n'omple el buirac:

si discuteix amb algú davant la gent,

no haurà de retirar-se avergonyit.

Glòria al Pare i al Fill

i a l'Esperit Sant.

Com era al principi, ara i sempre,

i pels segles dels segles.

Amén.

IX. *Concerto: Audi coelum*

Audi, coelum, verba mea,

plena desiderio

et perfusa gaudio.

—audio.—

Dis, quaeso, mihi:

Escolta, cel, les meves paraules

plenes d'anhel

i saturades de goig.

—Escolto.—

Digues-me, t'ho demano,

Quae est ista,
quae consurgens ut aurora rutilat,
ut benedicam?
–dicam.–
Dic nam ista pulchra
ut luna electa,
ut sol replet laetitia
terras, coelos, mària
–Maria.–
María virgo illa dulcis
praedicata de propheta Ezechiel
porta Orientalis
–talis.–
Illa sacra et felix porta,
per quam mors fuit expulsa,
introduxit autem vita
–ita.–
Quae semper tutum est medium
inter homines et Deum
pro culpis remedium
–medium.–
Omnes hanc ergo sequamur,
qua cum gratia mereamur
vitam aeternam.
Consequamur
–sequamur.–
Praestet nobis, Deus,
Pater hoc et Filius
et Mater, cuius nomen invocamus dulce
miseris solamen.
–Amen.–
Benedicta es, virgo Maria,
in saeculorum saecula.

X. *Psalmus 147: Lauda, Ierusalem, Dominum*

Lauda, Ierusalem, Dominum:
Lauda Deum tuum, Sion.
Quoniam confortavit seras portarum
tuarum:
benedixit filiis tuis in te.
Qui posuit fines tuos pacem:
et adipe frumenti satiat te.
Qui emittit eloquium suum terrae:

qui és aquesta que en aixecar-se
brilla com l'aurora,
per tal que pugui lloar-la.
–T'ho diré.–
Digues-m'ho, perquè aquesta,
bella com la lluna,
elegida com el sol, omple de joia tota la
terra, els cels i els mars.
–Maria.–
Maria, la verge, aquella dolça verge
anunciada pel profeta Ezequiel
com a porta oriental.
–Sí, aquesta.–
Aquella porta sagrada i felix
per la qual va ser expulsada la mort,
la que va introduir la vida.
–És així.–
La qual sempre és mitjà segur
entre els homes i Déu,
per a remei de les culpes.
–Mitjà.–
Tots, doncs, seguim-la,
amb la gràcia de la qual meresquem
la vida eterna.
Que ho obtinguem.
–Seguim-la.–
Que ens ho concedeixi
Déu Pare i el Fill i la Mare,
el nom de la qual invoquem
com a dolça ajuda dels miserables.
–Amén.–
Sou beneïda, Verge Maria,
pels segles dels segles.

Glorifica el Senyor, Jerusalem:
Síó, canta lloances al teu Déu,
que assegura les teves portes
i beneeix dintre teu els teus fills,
manté la pau al teu territori
i et sacia amb la flor de blat.
Envia ordres a la terra,

velociter currit sermo eius.
Qui dat nivem sicut lanam:
nebulam sicut cinerem spargit.
Mittit crystallum suam sicut buccellas:
ante faciem frigoris eius quis sustinebit?
Emittet verbum suum, et liquefaciet ea:
flabit spiritus eius, et fluent aquae.
Qui annuntiat verbum suum Iacob:
iustitias et iudicia sua Israel.
Non fecit taliter omni nationi:
et iudicia sua non manifestavit eis.
Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc et semper,
et in saecula saeculorum.
Amen.

XI. *Sonata sopra "Sancta Maria, ora pro nobis"*

Sancta Maria, ora pro nobis.

i la seva paraula corre de pressa, no es
detura.
Tira neu com flocs de llana,
escampa com cendra la gebrada;
llança el seu glaç com molles de pa,
si les aigües es gelen de tanta fredor,
dóna una ordre, i les fon tot seguit,
fa bufar els seus vents, i l'aigua s'escola.
Anuncia les seves paraules als fills de Jacob.
als fills d'Israel, els seus decrets i decisions.
No ho ha fet així amb cap altre poble,
no els ha fet conèixer les seves decisions.
Glòria al Pare i al Fill
i a l'Esperit Sant.
Com era al principi, ara i sempre,
i pels segles dels segles.
Amén.

Santa Maria, prega per nosaltres.

XII. *Hymnus: Ave maris stella*

Ave maris stella,
Dei mater alma,
atque semper Virgo,
felix coeli porta.
Sumens illud Ave
Gabrielis ore,
funda nos in pace,
mutans Evae nomen.
Solve vincla reis,
profer lumen caecis,
mala nostra pelle,
bona cuncta posce.
Monstra te esse matrem,
sumat per te precem,
qui pro nobis natus
tulit esse tuus.
Virgo singularis,
inter omnes mitis,
nos culpis solutos
mites fac et castos.
Vitam praesta puram,

Ave, estrella del mar,
preclara Mare de Déu
i sempre verge,
porta felix del cel.
Tu vas rebre l'Ave
de la boca de Gabriel.
Fonamenta'ns en la pau
tu que canvies el nom d'Eva.
Allibera dels lligams els presos,
dóna la llum als cecs,
allibera'ns dels nostres mals,
omple'ns de tots els béns.
Demostra'ns que ets mare;
que per mitjà teu rebis les pregàries
aquell qui, nascut per nosaltres,
va voler ser el teu fill.
Verge com cap altra.
humil més que totes les verges,
a nosaltres, deslligats de les culpes,
fes-nos humils i castos.
Dóna'ns una vida pura,

iter para tutum,
ut videntes lesum
semper collaetemur.
Sit laus Deo Patri,
summo Christus decus,
Spiritus Sancto
tribus honor unus.
Amen.

prepara'ns un camí segur
per tal que, en veure Jesús,
ens alegrem per sempre.
Donem lloança al Pare,
honor al Crist excels,
i a l'Esperit Sant,
als tres un mateix honor.
Amén.

XIII. *Magnificat*

1. Magnificat anima mea

Magnificat
anima mea Dominum

La meva ànima magnifica
el Senyor,

2. Et exultavit

Et exultavit spiritus meus
in Deo salutari meo.

i el meu esperit celebra
Déu que em salva,

3. Quia respexit

Quia respexit humilitatem
ancillae suae:
ecce enim ex hoc
beatam me dicent
omnes generationes.

perquè ha mirat la petitesa
de la seva serventa.
Des d'ara, totes les generacions
em diran benaurada.

4. Quia fecit mihi magna

Quia fecit mihi magna
qui potens est,
et sanctum nomen eius.

Perquè el Totpoderós
obra en mi meravelles.
El seu nom és sant

5. Et misericordia

Et misericordia eius
a progenie in progenies,
timentibus eum.

i l'amor que té als qui creuen en ell,
s'estén de generació en generació.

6. Fecit potentiam

Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui.

Les obres del seu braç són potents:
dispersa els homes de cor altiu,

7. Deposuit potentes de sede

Deposuit potentes de sede,
et exoltavit humiles.

derroca els poderosos del soli
i exalça els humils.

8. Esurientes implevit bonis

Esurientes implevit bonis,
et divites dimisit inanes.

Omple de béns els pobres,
i els rics se'n tornen sense res.

9. Suscepit Israel

Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.

Ha protegit Israel el seu servent
s'ha recordat del seu amor

10. Sicut locutus est

Sicut locutus est ad patres nostros
Abraham et semini eius in saecula.

com ho havia promès als nostres pares:
Abraham i la seva descendència per sempre.

11. Gloria Patri

Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto

Glòria al Pare i al Fill
i a l'Esperit Sant

12. Sicut erat in principio

Sicut erat in principio, et nunc et semper,
et in saecula saeculorum.
Amen.

com era al principi, ara i sempre,
i pels segles dels segles.
Amén.

Biografies

Cor Infantil de l'Orfeó Català



Pertany a l'Escola Coral de l'Orfeó Català i està format per nens i nenes d'11 a 16 anys. Fins al 2008 va ser dirigit per Elisenda Carrasco i Ribot. Actualment Glòria Coma i Pedrals n'és la directora i Pau Casan el pianista acompanyant.

Ha col·laborat amb l'Orfeó Català en el *War Requiem* de B. Britten, *Passió segons sant Mateu* de J. S. Bach, *El cant dels boscos* de D. Xostakóvitx i la *Simfonia núm. 3* de Mahler, dirigit per S. Bychkov el 2003 i per Z. Mehta el 2004. Ha participat en produccions d'òpera del Gran Teatre del Liceu; també ha col·laborat amb el CCPMC en l'*Elies* de Mendelssohn, amb el Coro y Orquesta de RTVE en els *Carmina Burana* de C. Orff i amb la companyia Comediants en l'espectacle *Contes cantats*.

Ha participat, entre d'altres, en els CD *European Christmas Songs*, *Germanies* de Lluís Llach, *Cantem aquest Nadal* i la cantata *L'assemblea dels infants* de J. A. Amargós. El 2011 enregistrà el CD *Encants del món* i el 2012 el CD *Cançons per a la mainada*, una selecció de cançons d'Apel·les Mestres.

El juliol de 2013 va rebre el tercer premi en la modalitat de cors infantils del Concurs del Festival Internacional de Música de Cantonigròs.

Ha treballat amb diversos directors i orquestres, com Erkki Pohjola, fundador del Cor Tapiola de Finlàndia, Manuel Valdivieso amb l'Orquestra de Cambra de Cervera, Marzio Conti amb l'ONCA, Juan José Mena amb l'Orquestra de Bilbao i Marek Janowski amb la Rundfunksinfonieorchester i el Rias Kammerchor de Berlín.

Ha actuat a diversos indrets de Catalunya, a València, Euskadi, Pamplona, França, Andorra, Alemanya, Finlàndia, a la República Txeca i Bèlgica. Aquesta temporada interpretarà la *Vuitena Simfonia* de Mahler amb l'OBC a l'Auditori de Barcelona, i l'*Stabat Mater* de Pergolesi al Palau de la Música Catalana.

L'Escola Coral de l'Orfeó Català rep el mecenatge de Fundació Banco Santander.

Monteverdi Choir

(amb el patrocini de Sa Altesa Reial el Príncep de Gal·les)



© Massimo Gianelli

El Cor Monteverdi, que enguany celebra el 50è aniversari, és famós pel seu estil de cant apassionat, compromès i virtuós. Des del 1964 ha estat aclamat com un dels millors cors del món, que destaca per la seva capacitat per canviar de compositor, llenguatge i idioma amb una total convicció.

Entre les gires realitzades els darrers quinze anys, la més ambiciosa i aclamada va tenir lloc l'any 2000 en un pelegrinatge en què s'interpretaren les 198 cantates sacres de J. S. Bach en més de 60 esglésies de tot Europa per celebrar el 250 aniversari de la mort del compositor. Tota la gira va ser enregistrada pel segell propi Soli Deo Gloria i va ser aclamada com "un dels més ambiciosos projectes musicals de tots els temps" per la revista «Gramophone». El 2013 el cor va participar en una "Marató Bach" al Royal Albert Hall, i el darrer volum de la sèrie de cantates de Bach esdevingué el número 1 en les llistes de música clàssica.

El cor té més d'un centenar d'enregistraments que han merescut nombrosos premis. També participa en produccions escèniques d'òpera i recentment estava involucrat en una residència de cinc anys a l'Opéra Comique de París, amb *Der Freischütz* de Weber, *L'Etoile* de Chabrier i *Carmen* de Bizet.

També és una escola eficaç per a la formació de les futures generacions de cantants. Els membres del cor canten sovint les parts solistes i molts excantaires han dut a terme carreres espectaculars.

La temporada 2012-13 va participar en molts projectes, entre els quals una gira amb la *Missa Solemnis* de Beethoven amb l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique i la gravació de l'*Oratori de Pasqua* i el de l'*Ascensió* de Bach. Va continuar les col·laboracions amb la London Symphony (*Èdip rei* d'Stravinsky) i l'Orquestra de la Gewandhaus de Leipzig (*Manfred* de Schumann), sota la direcció de Sir J. E. Gardiner.

Els compromisos per a l'any del 50è aniversari inclouen les *Vespres* de Monteverdi a Cambridge, Versalles i Barcelona i una extensa gira amb el *Dixit Dominus* de Händel.

English Baroque Soloists

(amb el patrocini de Sa Altesa Reial el Príncep de Gal·les)



© Massimo Gianelli

Els English Baroque Soloists s'han consolidat com una de les orquestres d'instruments d'època més importants del món. Al costat del repertori barroc i clàssic, de Monteverdi a Mozart i Haydn, també estan familiaritzats amb els repertoris de cambra, simfònic i orquestral, i la sonoritat distintiva del seu estil càlid i incisiu es reconeix a l'instant.

La formació participa regularment en projectes conjunts amb el Monteverdi Choir, amb el qual va col·laborar en el Pelegrinatge Bach de l'any 2000, en què van oferir per tot Europa la integral de les cantates sacres del compositor, i en l'esdeveniment de la "Marató Bach" que tingué lloc al Royal Albert Hall. També han dut a terme conjuntament gires i enregistraments amb els *Motets* de Bach (2011) i les *Cantates de l'Ascensió* (2012), que van aconseguir el número 1 en les llistes de música clàssica.

El conjunt ha actuat en moltes de les sales de concerts, teatres i auditoris més prestigiosos del món, com, entre molts d'altres, La Scala de Milà, Concertgebouw d'Amsterdam i Òpera de Sydney. Durant la dècada dels anys noranta va interpretar set òperes de maduresa de Mozart i va enregistrar les simfonies de maduresa del compositor de Salzburg i la integral dels seus concerts de piano. Les darreres gravacions dels Concerts de Brandenburg de Bach i de les *Simfonies núm. 39 i 41* de Mozart van ser editades pel segell propi del Monteverdi Choir: Soli Dei Gloria.

Les actuacions de l'any 2013 van incloure una sèrie de concerts Bach juntament amb el Monteverdi Choir (*Passió segons sant Joan*, *Missa en Si Menor*, *Oratori de Pasqua* i *Oratori de l'Ascensió*, a Lucerna, Barcelona, Colònia, París, Aldeburgh, Braunschweig i Versalles).

L'any 2014, els English Baroque Soloists interpretaran les *Vespres* de Monteverdi a Cambridge, Versalles i Barcelona, amb motiu del 50è aniversari del Monteverdi Choir, i el *Dixit Dominus* de Händel en diversos festivals d'estiu.

NOVES PROPOSTES GASTRONÒMIQUES AL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Ara, si reserva amb antelació
pot gaudir d'un **Menú Exprés** durant l'entreacte

Menú exprés

*Embotits catalans i pa de coca
amb tàrtar de tomàquet i oli d'oliva*

Assortiment de formatges amb melmelada, nous i torradetes

Barquetes (2 unitats/persona)

Trufa de xocolata (2 unitats/persona)

*Copa de vi blanc o rosat Gramona Moustillant
o vi negre Sumarroca*

Copa de cava Gramona

*i
Aigua natural amb gas o sense*

Preu per persona: **20,00 €** (IVA inclòs)*

*Servei mínim per a 2 persones

L'ESPEREM!

Si vostè prefereix sopar quan acabi el concert,
el rebrem al restaurant, on podrà escollir entre
el menú especial "concert" o la nostra carta.

PLACES LIMITADES

Horari de reserves: de dilluns a divendres,
de 9.00 h a 18.00 h

RESERVES

Telèfon 932 955 606
palaumusica@serunion.es

 SINGULARIS
El catering de autor

 PALAU
DE LA
MÚSICA
ORFEO
CATALÀ

Silvia Frigato, soprano



Va estudiar al Conservatori de Música d'Adria (Itàlia), a l'Acadèmia de Música de Mòdena (amb Raina Kabaivanska), a l'Accademia Chigiana de Siena i a la Universitat Estatal de Sofia. Va treballar el repertori dels segles XVII i XVIII a l'Académie Baroque d'Ambronay. Va guanyar el primer premi del Concurs de Cant Barroc Francesco Provenzale de Nàpols (2007) i del Concurs de Música Antiga Fàtima Terzo a Vicenza (2010). Actua regularment en els festivals i sales de més prestigi d'Europa (com, entre d'altres, el Festival de Bolonya, Centro di Musica Antica Pietà de Turchini a Nàpols, Misteria Paschalia a Cracòvia, Konzerthaus de Viena i Festival de Radio France a Montpeller) i col·labora amb artistes com R. Alessandrini, O. Dantone, P. Herreweghe, S. Kuijken, N. McGegan, M. Radulescu i P. Zuccheri. Ha cantat amb prestigiosos grups de música antiga, com ara Concerto Italiano, Collegium Vocale Gent, La Divina Armonia, La Venexiana, I Turchini, Sonatori de la Gioiosa Marca, I Musicali Affetti o Il Canto di Orfeo. Entre els seus compromisos recents, cal esmentar L'Orfeo de Monteverdi a l'Òpera de París, amb Concerto Italiano i Rinaldo Alessandrini; les Vespres de Monteverdi, amb Sir J. E. Gardiner, i sèries de concerts barrocs a Venècia, Karlsruhe i Brescia.

Emanuela Galli, soprano



Nascuda a Milà, es va graduar en cant al Conservatori de Màntua. Tot i seguir els estudis tradicionals, la seva curiositat innata la portà a aprofundir en els diversos camins que la veu pot prendre i dirigir l'atenció vers el repertori barroc i la fascinant però també emocionant interpretació d'un nombre infinit de manuscrits. Així, ha tingut el plaer de treballar amb un gran nombre de directors, com O. Dantone, F. Biondi, A. Florio, G. Leonhardt, E. Gatti, D. Fasolis, G. Garrido, C. Cavina, J. Savall o Sir J. E. Gardiner. També ha treballat amb una gran varietat de conjunts musicals, entre els quals l'Accademia Bizantina, Europa Galante, Capella della Pietà dei Turchini, Elyma, La Risonanza, La Venexiana, I Sonatori della Gioiosa Marca, etc.

Ha interpretat un gran nombre d'òperes i obres de concert de Monteverdi, Caccini, Gesualdo, F. Provenzale, Vinci, A. Scarlatti, Vivaldi, Salieri, etc., als PROMS de la BBC, Concertgebouw d'Amsterdam, Settembre Musical de Torí, Teatro San Carlo de Nàpols, Holland Festival Oudemuziek a Utrecht, Cité de la Musique de París, La Fenice de Venècia, Teatre De Doelen de Rotterdam, Teatro dal Verme de Milà, etc.

Nicholas Mulroy, tenor



© Raphaëlle Photography

Nascut a Liverpool, va estudiar a la Royal Academy of Music. Ha cantat la *Passió segons sant Joan* de Bach amb Marc Minkowski i Les Musiciens du Louvre, l'*Oratori de Nadal* de Bach a Londres amb Sir John Eliot Gardiner, *L'enfance du Christ* de Berlioz amb Sir Colin Davis, *El Messies* amb la Royal Scottish National Orchestra i Nicholas McGegan, i també ha fet diverses aparicions als PROMS de la BBC (*Vespres* de Monteverdi, *Requiem* de Campra, etc.), amb l'Staatskapelle de Dresden (*Missa en Si menor* de Bach i *Harmonie-Messe* de Haydn), al Festival Händel de Londres (*Passió segons sant Mateu* amb L. Cummings) i a diversos països europeus (*El Messies* amb l'Orchestra of the Age of Enlightenment). Els seus compromisos d'òpera inclouen actuacions al Théâtre du Capitole de Tolosa de Llenguadoc, Òpera Nacional de París, Festival de Glyndebourne, etc., amb obres de Rameau, Monteverdi, Händel i Prokófiev. També destaca en recital (*Diari d'un desaparegut* de Janáček a l'Oxford Lieder Festival, *On Wenlock Edge* de Vaughan Williams a Edimburg, els cicles de lied de Schubert i Schumann, etc.) i en concert, amb la BBC Philharmonic, Hallé Orchester i English Baroque Soloists. Els seus compromisos recents inclouen concerts amb la Britten Sinfonia, Dunedin Consort, Netherlands Bach Choir, Orquestra de Cambra d'Austràlia i Simfònica de Melbourne.

Krystian Adam, tenor



Es va graduar en cant i pedagogia musical a Wrocław, la seva ciutat natal, a Polònia. Va continuar els estudis al Conservatori Verdi de Milà. Va debutar com a conte d'Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), seguit del rol protagonista de *La clemenza di Tito* de Mozart i *Il matrimonio segreto* de Cimarosa. Col·labora amb directors i conjunts de gran prestigi; entre ells, Claudio Abbado i l'Orquestra Mozart, Giovanni Antonini i Il Giardino Armonico, Fabio Bonizzoni i La Risonanza, Theodor Currentzis i Musica Aeterna, Alan Curtis i Il Complesso Barocco, Ottavio Dantone i Accademia Bizantina, Diego Fasolis i I Barocchisti, i Václav Luks i Collegium 1704. En òpera i en concert, ha interpretat obres de Monteverdi, Händel, Bach, Purcell, Pergolesi, Piccini, Scarlatti, Gluck, Salieri, Mozart, Haydn, etc. al Teatro alla Scala, La Fenice de Venècia, Festival d'Innsbruck, Maggio Musicale Fiorentino, Opéra Royal de Valònia, etc. Compromisos recents inclouen *La pietra del paragone* de Rossini (Giocondo) al Théâtre du Châtelet de París amb J. C. Spinosi, *Le nozze di Figaro* (Basilio) al Covent Garden amb Antonio Pappano, *Philemon und Baucis* de Haydn a Montecarlo amb Europa Galante i Fabio Biondi, i la *Passió segons sant Mateu* de Bach amb l'Akademie für Alte Musik a Berlín i Munic.



Sir John Eliot Gardiner, director

Sir John Eliot Gardiner, un dels directors actuals més versàtils, dirigeix regularment les orquestres simfòniques més prestigioses, com la London Symphony, Royal Concertgebouw, Bayerischer Rundfunk i Filharmònica Txeca. Director artístic de l'Òpera de Lió entre els anys 1983 i 1988, i director fundador de la seva orquestra, les seves activitats operístiques el portaren a París, primerament al Théâtre du Châtelet amb *Orfeo* i *Alceste* de Gluck, *Oberon* de Weber, *Falstaff* de Verdi i *Les Troyens* de Berlioz (2003), i després a l'Opéra Comique, on dirigí noves produccions de *Carmen*, *Pelléas et Mélisande* *L'Etoile* de Chabrier i *Der Freischütz* de Weber-Berlioz.

Reconegut com una figura clau en el renaixement de la música antiga de les últimes quatre dècades, és el fundador de l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique, els English Baroque Soloists i el Monteverdi Choir, darrerament escollit com el "millor cor del món" i que enguany celebra el 50è aniversari. Amb ells ha dut a terme un gran nombre d'ambiciosos projectes, entre els més recents una extensa gira amb la *Missa Solemnis* de Beethoven i una "Marató Bach" al Royal Albert Hall.

L'extensió i la varietat del repertori de Gardiner s'il·lustra amb més de 250 enregistraments per a les principals companyies discogràfiques i molts guardons internacionals, entre els quals el Premi Consecució Especial de «Gramophone» per l'enregistrament en viu de la integral de les cantates sacres completes de J. S. Bach per al segell Soli Deo Gloria.

En reconeixement pels seus treballs, Sir John Eliot Gardiner ha rebut diversos premis i condecoracions internacionals, com també els doctorats *honoris causa* de la Universitat de Lió, el New England Conservatory of Music i la Universitat de Cremona. El 1992 fou nomenat Membre Honorari del King's College de Londres i de la Royal Academy of Music, i el 2007-08 com a Visiting Fellow de Peterhouse, a Cambridge. El 1990 va ser nomenat Comanador de l'Imperi Britànic i el 1998 Cavaller en la llista d'honors de la Reina. Esdevingué Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres el 1996 i Chevalier de la Légion d'Honneur el 2010. El 2013 va rebre el Premi Extraordinari de la Crítica Musical.

Darrerament ha estat escollit president de l'Arxiu Bach de Leipzig, i el seu molt de temps esperat llibre sobre Bach, *Music in the Castle of Heaven*, ha estat publicat per Penguin.

Formacions orquestrals

Monteverdi Choir

Sopranos

Charlotte Ashley
Dima Bawab
Esther Brazil
Zoe Brown
Silvia Frigato
Emanuela Galli
Alison Hill
Katy Hill
Eleanor Meynell
Katie Thomas
Emma Walshe

Contralts

Rory McCleery
Raffaele Pe
Simon Ponsford
Gordon Waterson
Richard Wilberforce
Richard Wyn Roberts

Tenors

Krystian Adam
Peter Harris
Nicholas Mulroy
Graham Neal
Nicolas Robertson
Gareth Treseder

Baixos

Tom Appleton
Alex Ashworth
Christopher Borrett
Robert Davies
Sam Evans
Rupert Reid
Lawrence Wallington

English Baroque Soloists

Violi

Kati Debretzeni, concertino
Anne Schumann

Viola

Annette Isserlis
Lisa Cochrane

Violoncel

Piroska Baranyay

Viola da gamba

Kinga Gaborjani

Violone

Valerie Botwright

Recorders

Rachel Beckett
Marion Scott
Catherine Latham

Dulcian

Jane Gower

Cornetti

Jamie Savan
Bork-Frithjof Smith
Richard Thomas

Sacabutx

Adam Woolf
Miguel Tantos Sevilano
Andrew Harwood-White

Chitarrone

Evangelina Mascardi
Jakob Lindberg
Josias Rodriguez Gandara

Teclats

James Johnstone
Howard Moody

Connecta't — al Palau de la Música —

Dóna'ns les teves
dades de correu
electrònic i et
farem arribar:

[Informació de concerts](#)

[Calendari d'activitats](#)

[Promocions i descomptes](#)

[Programa de mà dels
concerts \(per a abonats\)](#)

Pots facilitar-nos les teves dades
de correu a Taquilles del Palau
de la Música, subscriuint-te al
butlletí a www.palaumusica.cat
o bé enviar-nos-les a
newsletter@palaumusica.cat.

Troba'ns també a:   





PALAU
DE LA
MÚSICA
ORFEO
CATALÀ

Palau de la Música Catalana
C/ Palau de la Música, 4-6
08003 Barcelona
93 295 72 00

Troba'ns a:



Propers concerts al Palau:

Intèrprets Catalans

Petit Palau

DIMECRES, 12.03.14 — 20.30 h



Trio Kandinsky

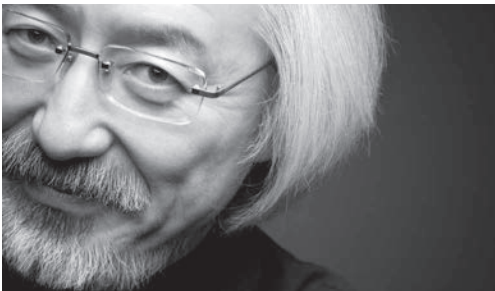
L. Boulanger: *D'un soir triste*
L. van Beethoven: *Trio núm. 1, en Re major, op. 70, "Fantasma"*
R. Humet: *Pétals*
D. Xostakóvitx: *Trio núm. 2, en Mi menor, op. 67*

Preu: 15 euros

Palau 100

Sala de Concerts

DILLUNS, 24.03.14 — 20.30 h



Bach Collegium Japan Masaaki Suzuki, director

J. S. Bach: *Passió segons sant Joan, BWV 245*

Concert inclòs en el Festival de Música Antiga de Barcelona

Preu: de 15 a 100 euros

Palau 100 Cambra

Sala de Concerts

DIMARTS, 18.03.14 — 20.30 h



Werner Güra, tenor Christoph Berner, piano

F. Schubert: *Dotze lieder*
R. Schumann: *Dichterliebe, op. 48*

Preus: de 18 a 25 euros

Constel·lació Palau 100

Petit Palau

DILLUNS, 31.03.14 — 20.30 h

DIMARTS, 01.04.14 — 20.30 h



Benjamin Alard, clavecí

J. S. Bach: *El clavecí ben temperat, llibre I i II*

Concert inclòs en el Festival de Música Antiga de Barcelona

Preu: 15 euros