

Ad Libitum

EL DIA
MÉS FELIÇ?

per Albert Torrens

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

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

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

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

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

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

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

Variacions sense tema

A L'ENTORN
D'UN CENTENARI...

per Lluís Millet

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

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

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

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

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



L'HORA DEL LICEU

EL GRAN TEATRE DEL LICEU VIU TEMPS D'INTENSOS CANVIS

per Mercedes Conde Pons

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

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

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

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

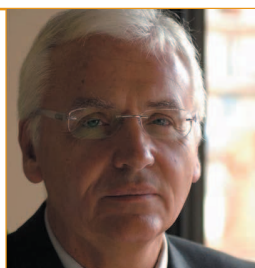
tura de la Generalitat de Catalunya), Jaume Ciurana (tinent d'alcalde de Cultura, Coneixement, Creativitat i Innovació de l'Ajuntament de Barcelona) i Miguel Ángel Recio (director general de l'INAEM, en representació del Ministerio de Cultura y Deporte del Govern espanyol) com a portaveus– donava a conèixer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

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



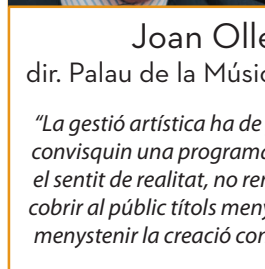
Manuel Bertrand,
pres. Societat Propietaris Liceu

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



Ferran Mascarell,
conseller de Cultura

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



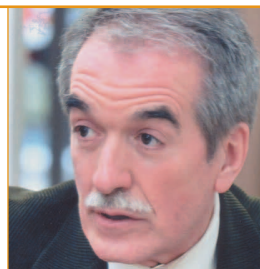
Joan Oller,
dir. Palau de la Música Catalana

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



Miguel Lerín,
agent artístic

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



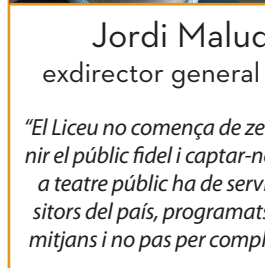
Josep Caballé-Domenech,
director d'orquestra

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



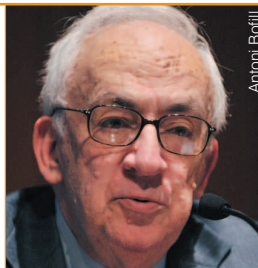
Joaquim Garrigosa,
dir. Auditori de Barcelona

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



Jordi Maluquer,
exdirector general del Liceu

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



Carles Padrissa,
La Fura dels Baus

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



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

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

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

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

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

TRESORS MUSICALS

QUE VOLEN SORTIR A LA LLUM

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

per Ana María Dávila

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

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

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

tar-hi”, explica Marta Grassot.

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

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

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

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

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

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

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

que permet gaudir en línia d’una acurada mostra de cinquanta tresors bibliogràfics, escollits tant per l’interès artístic com històric. Entre aquests hi ha algunes de les joies més preuades d’aquest arxiu: el Llibre d’Or de l’Orfeó –la dedicatòria dibuixada de Gaudí n’és una petita joia–, còdexs medievals i renaixentistes, cantorals gregorians miniats, exemplars únics d’edicions certament històriques, com les *Ensaladas* de Mateu Fletxa, editades a Praga el 1563, o manuscrits autògrafs d’algunes peces d’*Iberia* d’Albéniz. Paral·lelament i d’una manera periòdica, el Centre organitza exposicions vinculades a l’activitat musical del Palau, com la mostra dedicada a Richard Wagner que es va poder veure al Foyer el passat mes de maig o una altra encara més recent, que aquest octubre va recordar la figura del tenor Gaietà Renom en el centenari del seu naixement.

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

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

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



Centre de Documentació de l'Orfeó Català

esmentar uns quants noms.

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

SENSACIONS, IMATGES, PERCEPCIONS

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

per Xavier Cester

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

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

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

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

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

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

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

Les coses anaven malament i, a sobre, la

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

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

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



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

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

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

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

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

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

BWV, LA SIGLA D'UN DESENCÍS

APUNTS VALORATIUS DE DOS BICENTENARIS

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



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

per Jaume Radigales

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

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

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

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

Barcelona wagneriana?

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

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



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

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

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

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

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

Verdi descafeïnat

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

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

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

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



Dossier Viure de la música avui

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



Viure de la música

EN TEMPS DE CRISI

per Albert Torrens

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

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

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

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

hi dediques es dispara".

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

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

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

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

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

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

Tarifa o taquilla?

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

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



Juanjo Marín

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

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

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

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

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

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

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

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

Polítiques erràtiques

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



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

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

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

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

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

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

Del caixet a la taquilla

NOVES FÓRMULES DE CONTRACTACIÓ D'ARTISTES

per Ana María Dávila

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

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

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

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

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

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

Rebaixant expectatives

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Compartir riscos

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

en el promotor del seu propi concert.

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

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

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

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

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

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

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

Camins de futur

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

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

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

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

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

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

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

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



ROSA SABATER

TRENTA ANYS EN EL RECORD

per Jorge de Persia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Notes

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

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

LA MADURESA MUSICAL D'UN PAÍS

per Xavier Chavarria

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

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

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

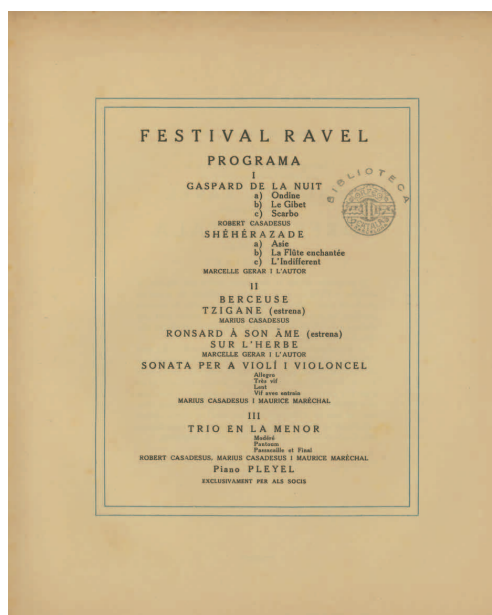
Segons els comentaris i les indicacions que figuren als programes de mà que editava l'entitat, es comptabilitzen més d'un centenar de primeres audicions, i una trentena d'estrenes absolutes (la majoria d'autors catalans) en els concerts organitzats per Da Camera, però sospitem que aquests números podrien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

Compositors il·lustres visiten Barcelona

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

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

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



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

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

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

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

L'avantguarda europea també excita la ciutat

Da Camera es va passar quatre anys fent

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

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

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

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

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

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

Intèrprets i formacions de prestigi

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

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

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

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

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

Construint el país, també des de la música

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

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

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

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



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

CATALUNYA MÚSICA

TRANSMISSIONS EN DIRECTE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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