

REVISTA MUSICAL CATALANA



Dones compositores

La creació musical no entén de gèneres

L'Arts
Santa Mònica
recorda Mestres
Quadreny

Fabio Luisi
Sang mediterrània,
cap germànic

La Sala
Alícia de
Larrocha
obre les portes



Dones compositoras
La creació musical no entén de gèneres

L'Arts Santa Mònica recorda Mestres Quadreny

Fabio Luisi Sang mediterrània, cap germànic

La Sala Alicia de Larrocha obre les portes

RMC

CONSELL EDITORIAL: Josep M. Bricall, Josep M. Busquets, Josep Caminal, Salvador Cardús, Jordi Casas, Gregori Estrada, Gabriel Ferrer, Joaquim Garrigosa, Joan Guinjoan, Carles Guinovart, Teresa Lloret, Joan Matabosch, Ramon Muntaner i Ramon Pla.

CONSELL DE DIRECCIÓ: Pere Artís (editor), Lluís Millet (director musical) i Montserrat Urpí (coordinació amb l'ESMUC).

DISSENY ORIGINAL: Ferran Sendra.

MAQUETACIÓ I SECRETARIA DE REDACCIÓ: Teresa Martínez.

COORDINACIÓ REDACCIÓ: Mercedes Conde Pons.

PUBLICITAT: Gestac.

Indústria, 13, pral. 2a. 08037 Barcelona.

Tel.: 646 46 84 38

A/e: molist.gestac@gmail.com

IMPRESSIÓ: Creacions Gràfiques Canigó, S.L.

DISTRIBUCIÓ: SADE

DIPÒSIT LEGAL: B-34.432/83

ISSN: 1887-2980

COL·LABOREN EN AQUEST NÚMERO:

Jordi Alomar, Pere Artís, Josep Barcons, Xavier Chavarría, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Bernat Dedéu, Miquel Desclot, Josep Jofré, Jordi Maluquer, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Marta Porter, Miquel Pujadó, Sergi Riera, Albert Suñé, Albert Torrens, Lluís Trullén i Albert Vilardell.



PALAU DE MÚSICA CATALANA

PRESIDENTA: Mariona Carulla i Font.

c/ Palau de la Música, 4-6

08003 BARCELONA

Tel.: 93 295 72 28

Fax: 93 295 72 10

WEB: www.palaumusica.cat

A/E: revista@palaumusica.cat

Palau de la Música Catalana, telèfon d'atenció

al client: 902 44 28 82

(de dilluns a dissabte, de 9.30 a 21 h)

Els articles publicats a REVISTA MUSICAL CATALANA expressen només l'opinió dels seus autors. REVISTA MUSICAL CATALANA no mantindrà correspondència amb els autors d'originals no encarregats i enviats espontàniament a la Redacció.
© de les reproduccions autoritzades, VEGAP, Barcelona 2011.

Membre de l'Appec.

Membre de Cedro.

PORTADA: C. VILALLONGA, M. R. RIBAS, M. TORRAS, A. BOFILL, M. CAPDEVILA, L. MILÀ, M. VILA I A. CAZURRA (FOTO: FERRAN SENDRA).

Sumari

4a ÈPOCA

ANY XXVIII

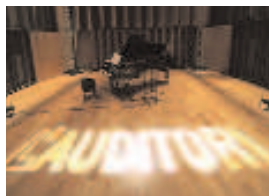
NÚM. 316

FEBRER 2011

EDITORIAL

5 Cultura i patrimoni, un binomi indissociable

PANORAMA



SALA 4 ALÍCIA DE LARROCHA DE L'AUDITORI DE BARCELONA



JOSEP M. MESTRES QUADRENY

TEMA

25 Dones compositoras a Catalunya. La creació no entén de gèneres

26 L'altra història
per Sergi Riera

28 Ser compositora a Catalunya
per Marta Porter

31 Dones compositoras a Catalunya. Autonomia musical
per Mercedes Conde Pons

MUSICALIA



FABIO LUISI

34 Fabio Luisi. Cervell germànic, cor italià
per Mercedes Conde Pons

38 Parsifal. Festival sacre o òpera mitològica?
per Mercedes Conde Pons

39 Sabine Meyer i Juliane Banse. Olli Mustonen. Cinquè aniversari de l'Auditori de Girona. Música a Barcelona, Sabadell, Lleida i Terrassa
per Mercedes Conde Pons i Josep Jofré

42 Lied sense partitura. Francesc Parcerisas
per Miquel Pujadó

43 Paper d'assaig. De comiats
per Miquel Desclot

44 Discos
per Jaume Comellas i Josep Barcons

46 Música encreuada
per Eduard V. Patsi

Revista de l'ESMUC, pàgines centrals



DONES COMPOSITORES A CATALUNYA

La creació no entén de gèneres

S obta comprovar, quan estrenem la segona dècada del segon mil·lenni, que l'àmbit de la creació musical continuï essent un terreny majoritàriament ocupat per homes. Sense anar més lluny, l'Associació Catalana de Compositors només compta amb setze dones afiliades. Això no vol dir, és clar, que només hi hagi setze compositorres a Catalunya, ja que, per exemple, per a la confecció d'aquest Tema s'ha escollit parlar amb vuit compositorres, dues de les quals no formen part d'aquesta associació. Però sí és cert que resulta difícil, encara, que les compositorres ocupin un lloc de paritat en l'àmbit musical.

Malgrat que pugui semblar contradictori, aquest Tema no busca reivindicar el lloc de la dona compositora en el context musical actual i, molt menys encara, pretén establir diferències entre un col·lectiu de compositors (homes) i un col·lectiu de compositorres (dones). S'hi presenta i constata una realitat. La dona participa de l'art de la creació musical i, encara que de forma minoritària, cada vegada s'està fent més seu un territori que durant segles li ha estat vedat per qüestions socials i culturals. Si les generacions dels anys quaranta i cinquanta encara van haver de lluitar contra les imposicions socials per poder defensar la seva vocació, és un fet real que a partir de la generació dels anys seixanta la dona cada cop ha de reivindicar més la seva autoritat creativa per la qualitat de la seva feina que no

pas per la seva condició sexual.

Malgrat això, les programacions musicals encara evidencien el caràcter minoritari de la composició amb signatura de dona. Sense anar més lluny, l'estrena aquest mes al Teatro Real de Madrid de *La página en blanco* de Pilar Jurado, primera dona a estrenar una òpera en aquell teatre, és sens dubte una bona notícia, però fa pensar en el caràcter excepcional amb què encara es presenta la producció musical femenina.

FERRAN SENDRA



L'article introductori ens situa en el context històric en què la dona compositora ha hagut de viure al llarg dels segles la seva vocació. Els dos articles següents posen sobre la taula les inquietuds d'un seguit de compositorres contemporànies –no hi són totes, sens dubte, però exerceixen de portaveu d'un col·lectiu– que han treballat i treballen avui dia activament en l'àmbit de la creació musical. El descobriment de la vocació, les dificultats per fer-se un lloc en un context –el de la música contemporània– ja *per se* prou limitat i la realitat sobre l'actual consideració a un col·lectiu que malda per deixar de ser considerat “a part” i entrar amb ple dret a la normalitat, posen el seu accent d'actualitat. Tant de bo aquest Tema sigui el darrer a parlar de les dones compositorres com un grup exclusiu i obri les portes a una normalització necessària també en el món de la composició. Perquè la composició no n'entén, de gèneres.

RMC
316

L'altra història

Si mirem cap enrere en el temps, poques dones han destacat en la història de la música. La poca representació femenina no ho és per manca de la seva activitat o que el talent innat de la composició estigui lligat a un sexe determinat, sinó a una exclusió social de la dona en l'àmbit musical. A més, la tradicional perspectiva androcèntrica de la musicologia ha contribuït perquè la menor presència de la dona en l'esfera pública encara sembli més petita del que realment ha estat.

per **SERGI RIERA**

Brahms afirmava que no hi hauria una bona compositora fins que un home no donés a llum un nen; Schopenhauer presumia que les dones mai no aportarien res original en l'art. Eduard Hanslick ens explicava que la dona no podria ser mai una bona compositora perquè la creació musical no és un sentiment, sinó un talent musical i artístic específicament entrenat, que requereix una renúncia a la subjectivitat, i les dones, per naturalesa, són molt dependents dels sentiments. Es tracta, al cap i a la fi, de l'oposició raó (masculí) *versus* sensualitat (femení).

Aquestes idees encara conserven una certa vigència al món actual i han estat interioritzades per la nostra societat al llarg dels segles. Reflecteixen la manera d'entendre la relació entre ambdós sexes: homes i dones tenen atorgats socialment atributs diferents, i la música és una forma simbòlica que col·labora a mantenir la jerarquització sexista.

L'oposició entre l'esfera pública i l'esfera privada (o domèstica) és rellevant en la relació asimètrica dels sexes en la pràctica musical, en què homes i dones no representen els mateixos papers. L'expressió "dona pública" –equivalent a prostituta– té un significat semàntic molt diferent que el d'"home públic". Aquesta oposició ens ajuda a comprendre les expectatives generals de la societat respecte del comportament i les capacitats de les dones. La majoria de les societats i cultures europees abans de les acabades del segle XIX han esperat que les dones, especialment entre les classes altes, s'ajustin a un comportament que reflecteix un ideal de feminitat i de passivitat, de bellesa i emoció instintiva sense tenir cap paper en la vida pública. No és que les dones no participessin en la música, sinó que ho feien a la seva pròpia casa. Per això en les societats més complexes i estratificades la figura del compositor és eminentment masculina.

En el món antic ja hi ha evidències pictòriques i escrites de la participació femenina en la creació musical. A la Grècia antiga, les músics professionals eren normalment esclaves i prostitutes, com les *hetairai* (heteres). Aquesta associació de creació musical amb la professió de cortesana (que continuà al Renaixement) tindrà implicacions de gran abast per a la respectabilitat de les dones que fan música.

Als inicis de l'Església cristiana, homes i dones cantaven junts durant la celebració eucarística, però cap a final del segle IV les dones són excloses de la vida pública de l'Església. La proclamació de sant Pau "que les dones callin en les reunions comunitàries; no els és permès de parlar, sinó que s'han de mostrar submises, com diu fins i tot la Llei" (Corintis 1, 14:34) tindrà un efecte negatiu en l'accés de les dones a la interpretació i l'educació mentre el món musical de l'Europa occidental es centra en l'Església i la seva litúrgia. Aquesta podria ser una de les causes del perquè la patrona de la música,

santa Cecília, és una dona que mai no va ésser músic professional ni compositora.

Malgrat això, algunes dones lligades a l'Església estaven implicades en la vida musical, i durant el primer mil·lenni, unes quantes componien cant cristià bizantí, com per exemple l'abadessa Kassia, la música de la qual s'introduí en la litúrgia oficial de l'Església grega.

A l'edat mitjana els convents oferien a les dones l'oportunitat d'obtenir una educació centrada en la realització de la litúrgia, i que incloïa lectura, llatí, i música, que era una part essencial de la vida al convent. Algunes monges poden haver compost cant pla –o fins i tot polifonia– per a les celebracions especials. Entre elles destaca Hildegard von Bingen, coneguda com la sibil·la del Rin, abadessa d'un convent a Rupertsberg, prop de Bingen, a Alemanya.

Però la majoria han romàs anònimes i molta de la seva música ha desaparegut. Només en sobreviuen uns pocs documents, com la cèlebre enciclopèdia religiosa *El Jardí de les Delícies* (*Hortus deliciarum*) del segle XII d'Herrada de Landsberg (que acaba amb una col·lecció de cants i himnes, alguns amb notació musical); l'himnari *Kloster Wienhausen* d'un convent alemany del segle XIII; l'important *Còdex de Las Huelgas* del segle XIV, que inclou una col·lecció de música polifònica provinent del convent de Las Huelgas a Espanya, i un himnari del segle XV de l'abadia de Barking a Anglaterra.

A fora del convent, les dones també s'implicaven en la creació musical. Les aristòcrates treballaven dins de la tradició cortesana de les *trobairitz* (en la llengua occitana) i les dones *trouvères* (al nord de França), però cap de les seves obres ha sobreviscut amb música, excepte la cançó "A chantar" de la Comtessa de Dia, que és l'única peça trobadoresca d'autoria femenina la música de la qual sobreviu intacta. S'han arribat a conèixer 21 d'aquestes dones pel seu nom (la resta han quedat anònimes). Malgrat la seva participació activa, es calcula que van contribuir amb l'1 % del total del repertori monòdic profà.

Les dones de les classes baixes treballaven per tot Europa com a joglars, i prova d'això és l'aparició en moltes llengües diferents d'un vocabulari específic per designar les músics: *jouglersesse*, *gliewmèden*. L'associació de les dones amb el cant i la cançó, la forma d'expressió musical més propera i directament associada amb el cos, ha estat perdurable en una cultura que relaciona la creativitat masculina amb la ment i la creativitat femenina amb el cos.

Malgrat les restriccions estrictes a la creació musical de les monges després dels decrets del Concili de Trento al segle XVI, i els intents del clero per impedir que les monges realitzessin activitats musicals fora de les capelles, molts convents italians eren cèlebres tant per les seves interpretacions musicals, com el convent de San Vito a Ferrara, on la música era organitzada per Raffaella Aleotti, que va publicar obres vocals,

com per la producció de músics excepcionals, com la monja Isabella Leonarda, les nombroses obres de la qual inclouen el primer conjunt de peces instrumentals publicades per una dona que ens ha arribat avui dia.

En el Renaixement, algunes dones ja es rebel·laven contra les expectatives de la societat, com la cantant i compositora Maddalena Casulana, que publicava la seva primera col·lecció de madrigals *“per a mostrar al món ... l'error vanitós dels homes que només ells posseeixen les habilitats intel·lectuals, i que semblen creure que no són possibles en les dones”*.

El canvi més radical en l'estatus de les dones en la música es produí amb l'aparició de cantants professionals en les corts italianes al segle XVI arran de l'èxit del *concerto delle donne* –un virtuós conjunt de veus femenines– a la cort de Ferrara que fou copiat en altres corts. Algunes cantants notables, com per exemple Barbara Strozzi i Francesca Caccini al segle XVII, també componien.

Ales dones de les classes mitjanes i altes, se'ls havien ensenyat certes habilitats musicals com a part de l'educació que rebien per realçar les seves perspectives de matrimoni. Els instruments apropiats eren aquells que no distorsionaven la cara o el cos d'una dona mentre el tocava, com la guitarra, l'arpa o laüt, i el teclat. Per a molta de la història de la música clàssica occidental, s'esperava que les dones escriguessin la música connectada a aquells instruments i gèneres amb què estaven associats (especialment cançons i peces de piano en el període clàssic i al principi del romanticisme) i que reflectien els ideals estereotipats de feminitat: suau, gentil, sense exigències, emocional i simple, més que no pas complex i intel·lectual. Molta música fou escrita per aficionades per ser tocada a casa, perquè la interpretació pública i professional per a aquestes dones era impensable.

Fanny Mendelssohn, una excel·lent pianista segons el seu germà Felix Mendelssohn, va tenir la vida programada pel seu pare i el seu avi, que eren del parer que *“una moderada educació fa una jove més atractiva, però cal evitar actituds d'erudita”*, i per això li negaren el permís per presentar-se en públic com a pianista, tot permetent-li només ser esposa i mestressa de casa.

A la darreria del segle XIX creix el nombre de dones que van desenvolupar carreres com a intèrprets professionals, com Clara Wieck, que va esdevenir la pianista més famosa de la seva època, però va sacrificar el seu geni com a compositora per cuidar el seu marit, Robert Schumann, subjecte a constants crisis nervioses.

La creença que les dones podien recrear (mitjançant la interpretació musical), però no crear música de cap valor, havia estat estesa durant segles. Alma Mahler va trobar, inicialment, l'oposició del seu marit, Gustav Mahler, que mai no es va mostrar gaire convençut amb l'activitat de les dones compositorres i, en conseqüència, mai no va animar seriosament la seva dona, sinó que més aviat insistí que abandonés la composició.

Al segle XIX els conservatoris de tot Europa obrien les seves portes a les dones i s'esdevingué un punt d'inflexió. A final del segle XIX creix el nombre de dones que es dediquen a la carrera de compositor, i escriuen música de molts gèneres i estils. Però realitzar una execució en públic resultava bastant complicat, i aconseguir que editessin la seva música era pràcticament impossible.

Ethel Smyth fou una figura fora del normal en el seu temps. Va aconseguir vendre, publicar i interpretar amb èxit gairebé tota la seva obra. Però declarava: *“Si hagués estat un home, hauria triomfat més ràpidament”*. Malgrat el seu èxit, la



HILDEGARD VON BINGEN

seva música no s'ha escoltat a Anglaterra en els últims cinquanta anys.

Margaret Sutherland, la més important pionera de la música contemporània australiana, va descobrir que hauria de treballar el doble que qualsevol home per poder donar-se a conèixer i va ser conscient que difícil era obrir-se camí en un país on no es trobava la figura de la dona com a compositora professional entre les seves tradicions. L'editor Boosey & Hawkes va rebutjar la publicació del seu *Concert per a orquestra de cambra* quan es va assabentar que l'autor era una dona. Es va casar en el seu desig de formar una família i tenir fills, però aviat es va adonar que era

impossible combinar-ho amb la seva activitat com a compositora. El seu marit, el psiquiatre Norman Albison, creia fermament que una dona que es considerava compositora havia de ser, com a mínim, una pertorbada mental.

En el seu desig d'aconseguir la independència econòmica i de mantenir aquesta independència mitjançant la pràctica professional de la música, el nombre de dones dedicades a l'ensenyament de la música va anar augmentant des de final del segle XVIII fins als nostres dies. El cas més destacat el trobem en la figura de Nadia Boulanger, recordada més com la professora de tota una generació de joves compositors del segle XX (Elliott Carter, Aaron Copland, Walter Piston, Quincy Jones, Darius Milhaud, Phillip Glass o Ástor Piazzolla són alguns dels seus deixebles) que no pas com la primera dona a guanyar un Prix de Rome (segon premi), ni per haver estat la primera dona que va dirigir la Royal Philharmonic de Londres. La seva ocupació en l'ensenyament, en un principi per necessitat, per mantenir la seva mare vídua i la seva germana malalta Lili Boulanger (aquesta, per altra part, la primera dona a aconseguir el primer premi del Prix de Rome, malgrat l'oposició inicial del jurat, que no volia donar el premi a una dona), no li va deixar gaire temps per escriure.

El manteniment de la família és un altre dels papers atorgats socialment a la dona. Dedicar-se a la creació i a més atendre els fills resulta gairebé impossible, per falta de temps i de tranquil·litat. Ruth Crawford Seeger, malgrat tenir el suport del seu marit, el musicòleg Charles Seeger, va haver de realitzar els treballs més diversos per ajudar econòmicament la seva família durant la Depressió. Sempre va mantenir una lluita entre dues aspiracions, la de la maternitat “física”, la família i l'educació dels fills, i la de la maternitat “creativa”, és a dir, la composició d'obres musicals.

En els darrers trenta anys s'han produït grans avenços en el terreny del valor de la dona en la música occidental. El moviment feminista ha estat la principal força motriu de l'elaboració dels estudis centrats en la posició de la dona en la societat. Els estudis de gènere han tingut importants repercussions en la musicologia i aquest progrés s'ha reflectit en la importància que han adquirit les diverses publicacions de diccionaris, enciclopèdies, històries i antologies de texts sobre la música i les dones. Fins i tot els segells discogràfics actualment dediquen els seus esforços editorials a editar enregistraments de música escrita i interpretada per dones i a l'edició de partitures de dones compositorres.

Avui dia podem observar que la música està plena de noms femenins: hi ha més de 4.000 dones compositorres catalogades des dels temps medievals fins als nostres dies. Les seves contribucions com a instrumentistes, cantants, compositorres, educadores o en tasques de mecenatge han estat de gran importància en la història de la cultura musical occidental. Potser ja és hora que s'escrigui l'altra història de la música.

Ser compositora a Catalunya

Quan un es mira les programacions de la música simfònica i de cambra que es fan a Catalunya, és realment estrany veure-hi una obra d'una dona compositora. Són poques les que han arribat a triomfar en una feina absolutament dominada pel sexe masculí, cosa que contrasta amb el gran nombre d'escriptores que han reeixit en la seva tasca artística. A Catalunya, però, hi ha un seguit de dones que des de ben joves van veure en la composició el seu mitjà per expressar-se i que no, pel fet de ser dones, es van tirar enrere. Ans al contrari, noms com els de Cristina Vilallonga, Mercè Capdevila, Anna Cazorra i Mariona Vila, totes elles d'estètiques i generacions diferents, han demostrat que es pot ser dona i compositora.

RMC
316

per MARTA PORTER

Què és l'art sinó l'expressió d'un mateix? Totes quatre expliquen que el delit per la composició els va venir de ben petites, com una manera d'expressar-se inherent a la seva pròpia vida. Cristina Vilallonga va descobrir la seva vocació de compositora sent una nena. *"De jove ja inventava cançons estudiant piano, el meu professor de jazz, Jean-Luc Balé, em va animar a escriure una música que pogués tocar. Allò em va sorprendre i vaig veure que tenia un sentit, se m'obria la possibilitat d'expressar-me. De més gran vaig anar a estudiar als Estats Units."*

Per a Mercè Capdevila la composició també es va produir de forma natural. *"A l'Escola Virtèlia estudiava piano amb Montserrat Albet i m'alabaven més la música que no les altres matèries de l'escola. Potser és normal, perquè vaig créixer en un ambient familiar artístic. En acabar la carrera de piano vaig estudiar arts plàstiques i em vaig adonar que mentre en arts plàstiques em feien crear, durant la carrera de piano no em van donar mai eines creatives per comprendre. Això em va estimular."*

Anna Cazorra explica que mentre estudiava piano i violí *"recreava i canviava les obres que havia d'estudiar"*. Al Conservatori de Barcelona ja es va decantar per la composició. *"Vaig guanyar un primer premi de composició i allò em va animar."* Sorprenentment, recorda com molts professors desanimaven les noies. *"Ens deien que com a directores i composidores tindriem moltes dificultats, que era millor que ens dediquéssim als instruments. El millor suport, el vaig rebre de Josep Soler, que em va animar molt a tirar endavant."* Cazorra compaginava els estudis de composició amb els de musicologia. *"A les noies no ens prenién gaire seriosament. En el meu curs no vaig coincidir amb cap noia."*

Mariona Vila té clar que no existeix un moment en què decideixes ser compositora. *"La vida decideix per tu. Ets petita, t'inventes coses i compons amb el que et cau a les mans, el piano, la guitarra, la veu... Tot molt difús i poc intencionat; no hi ha un objectiu, sinó la necessitat de construir una cosa en el món sonor. Recordo que de petita, per Nadal, en comptes de dir la dècima tradicional, agafava el primer que trobava, la felicitació de l'escombriaire, per exemple, i hi posava música. És una pulsio visceral. És de gran quan vas més enllà i comences a donar sentit a tot, però la gènesi està en l'inconscient."*

"Compondre no és difícil, el que resulta complicat és deixar caure sota la taula les notes supèrflues." Johannes Brahms (1833-1897)

Les quatre composidores coincideixen a dir que l'ofici de compositor no és una tasca fàcil al nostre país ni per a homes ni per a dones. Per a Anna Cazorra, el gran problema que viu la música contemporània a Catalunya és l'encasellament. *"El públic no l'accepta perquè pensa que fem coses rares. Potser és culpa nostra perquè no hem donat les eines necessàries perquè el públic entengui la música, és com una mena d'automarginació. Jo no sóc atonal, però ja estic en aquest sac i quan el públic m'escolta se sorprèn i em diuen: «Sona bé!», l'entenen. La música contemporània continua arrossegant les etiquetes del segle XX, quan ara ja no és contemporània. Jo prefereixo estar en un programa amb repertori clàssic perquè et ve a veure un públic més generalista."*

Per a Cristina Vilallonga la composició passa per un moment difícil perquè la imatge ha pres molt d'espai a la qüestió sonora. *"Hi ha una gran contaminació acústica, sembla que la música està per tot arreu, però la composició com a art no funciona."*

La composició necessita una societat més educada cap a l'escola.



FERRAN SENDRA

CRISTINA VILALLONGA



FERRAN SENDRA

MERCÈ CAPDEVILA

No tenim parpelles a les orelles i la composició pura necessita una societat més educada filosòficament cap a l'escolta." Pel que fa a la situació a Catalunya, assegura que caldria "fer un esforç en l'àmbit de l'educació i la política per intentar assolir els nivells dels Estats Units o França", consideració que aplaudeix Anna Cazorra afirmant que "als Estats Units —on ha estrenat algunes obres—, ja han superat les tendències experimentals i són més oberts. Ells ja parlen de música de la postmodernitat, hi ha públic, crítics i la repercussió és més gran i tot i que hi ha més competència, això estimula a crear". Cazorra remata el tema assegurant que perquè se't conegui a Catalunya, "necessites padrí i contactes, deus favors i s'estableix un cert nepotisme, sempre dins d'un circuit molt endogàmic, mentre que als Estats Units no has d'anar amb recomanacions, presentes l'obra i si agrada te la toquen".

Finalment, Mariona Vila enfoca el problema per la falta de referents. "És difícil prendre decisions si no tens models. Jo sóc filla de dona músic; per tant, la música és natural per a mi; sempre he cantat en cors, he tocat el piano, la guitarra, al músic qualsevol instrument li és útil per expressar-se." A aquesta, s'hi afegeixen altres dificultats. "La dificultat amb tu mateix, inherent a la feina artística, és ineludible però també bona; la manca de visibilitat, la falta de temps, la dificultat d'exercir la teva feina com ho faria un fuster, un metge o un pintor..." Però de totes, per a Vila la dificultat més gran de la professió radica en el moment en què has de prendre posicionament per si escrius la música que et demana el mercat o ets fidel a la teva música costi el que costi. "Has de triar si vols entrar en un mercat més o menys agradable i que et paga el lloguer tot i que no tinguis temps de fer obra més arriscada... És la meva opció i sé que està una mica menys tinguda, però jo penso que tot és treballar i fer música i reivindicar el dret d'anar al súper amb el meu sou de compositora. No crec en la música al calaix. Escriure música és

una feina igual que qualsevol altra i ha de ser remunerada com qualsevol altra. I si es consumeix vol dir que té un valor i això m'estimula. La gent escriu obres i mataria perquè les hi estrenessin. Jo faig a l'inrevés. Si no tinc cap encàrrec, penso què vull fer... i aleshores em truca algú. Problemes que m'estrenin? No, potser un parell o tres de coses, però no hi perdo el son. El que faig té un sentit."

"La dona està més maltractada per la civilització que per la naturalesa." Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)

Però les dones tenen dificultats específiques a l'hora de difondre la seva música? Anna Cazorra ho té clar. "Els programadors no confien en la creativitat de les dones. Poques vegades he coincidit en un programa amb obres d'altres dones, i si són projectes grans encara és més difícil."

Cristina Vilallonga és optimista, tot i que reconeix que "ha estat difícil". I que "ara hi ha més dones que tenen l'oportunitat de compondre que fa uns anys enrere. Anem cap a millor". Amb tot, no s'està de dir-nos que li agradaria que li fessin aquesta entrevista per la feina feta com a compositora i no pel gènere a què pertany.

**Els
programadors
no confien
en la
creativitat
de les dones.**

Mercè Capdevila assegura que "les dones hem de demostrar dues vegades el que valem", tot i reconèixer que no ha estat el seu cas. "Penso que m'he sabut envoltar de persones, músics i altres artistes conscients tant de la problemàtica de la dona com de la problemàtica de l'home, i no he treballat mai amb músics que no tinguessin aquesta sensibilitat." Ser dona en un món d'homes mai no l'ha espantada. "De fet mai no em vaig fer aquesta pregunta, potser perquè vivia en un ambient familiar molt positiu, amb el mestre Vallribera, els Massià, vaig estudiar arts plàstiques a Alemanya amb Edward Mosny, que em va influir molt

RMC
316



FERRAN SENDRA

ANNA
CAZURRA

FERRAN SENDRA

MARIONA
VILARMC
316

en la meua música, i després vaig treballar amb el grup Phonos, en què no es criticava cap obra de cap compositor.”

Finalment, Mariona Vila assegura que s'ha trobat amb situacions discriminatòries. “No se t'acudeix que pugui passar, però quan et passa veus que és normal que hi hagi dones combatives. Hi ha molt camp per córrer. Som poques, ens fem poc de models les unes a les altres, hi ha pocs models anteriors i som poques per deixar models. És un problema de quantitat, i de la quantitat surt la qualitat. És un tema de probabilitat matemàtica.”

“La música és la voluptuositat de la imaginació.” Eugène Delacroix (1798-1863)

Per acabar, parlem de si existeix una estètica particularment femenina en l'àmbit de la composició musical. Cristina Vilallonga creu que és un error simplement plantejar-ho. “No existeix una música femenina, la idea que es té de música femenina és música menor. Jo crec que cada persona té aspectes femenins i masculins alhora.” Mercè Capdevila, en canvi, té clar que “jo la tinc sense haver-m'ho proposat”. I aclareix: “De les dones no s'espe-

ra que facin res de bo, això ens dóna llibertat per fer el que vulguem, mentre que un home se sent forçat a fer els deures bé, a poder explicar-ho tot, a complir.”

Anna Cazurra prefereix parlar no tant d'estètica sinó del bagatge. “Si et posen dues músiques, seria difícil distingir si és d'home o de dona, però en canvi sí que pot ser diferent la manera d'interpretar, sobretot del violí, la manera d'instrumentar i una sensibilitat diferent, ni millor ni pitjor. Nosaltres som més acurades i detallistes, tot i que hi ha homes detallistes i dones que no ho són.”

**Cada
persona té
aspectes
femenins
i masculins
alhora.**

Finalment, Mariona Vila apunta la teoria que potser els homes tenen una certa voluntat de transcendència i mirar-se el melic, de grandiloqüència. “Sospito que si una cosa diferencia la producció d'homes i dones és aquesta ambició inherent a l'obra, la voluntat de donar a l'obra una categoria, de sacralitzar-la. Això també es veu en la literatura. La femenina pot ser d'altíssima qualitat, però sovint està basada en el detall, en el quotidià, mentre que la masculina és més grandiosa. Parlo de percentatges, però que això es reflecteixi en l'obra no es pot quantificar. Més enllà d'això, no crec que es noti gaire.”

Dones compositoras a Catalunya

Autonomia musical

Componen. I són dones. I pel fet de ser-ho, al llarg de la història han ocupat un lloc gairebé inexistent o massa reduït del panorama musical universal. Però al segle XXI les qüestions de gènere sembla que comencen a quedar relegades a l'oblit gràcies al progressiu refermament de la independència de la dona al marge de la seva condició.

per MERCEDES CONDE PONS

L'àmbit de la composició no ha restat al marge d'aquesta realitat i durant segles la dona hi ha ocupat un espai marginal. Però la seva autonomia en el transcurs del segle XX ha permès que cada cop més dones hagin donat ales a la seva capacitat creativa, reclamant a crits un espai que els és propi. Tot i que encara no sigui prou evident als nostres dies. És per això que, des d'aquestes pàgines, se'ls ofereix la possibilitat de mostrar obertament la seva veu. No tant per reivindicar un lloc que ja tenen guanyat per mèrits propis, sinó per mostrar les seves inquietuds com a compositoras i per exposar una realitat que, tant de bo, en el futur ja no calgui destacar amb lletres grans: que la composició ja no fa diferències de gènere.

La vocació no entén de cotxes i nines. Hi ha un concepte que és absolutament imprescindible quan es parla de la composició, o de la creació artística. Sense aquest, la creació no existeix. Aquest concepte és el de la vocació. I la vocació, per bé que no sempre es manifesta a la mateixa edat, acostuma a despuntar en la infantesa o en la primera joventut. És un fet reconegut per la majoria de creadors que hi ha quelcom d'inexplicable en el sorgiment d'això que anomenem vocació; un alè, un impuls del qual es desconeix l'origen, però que incita, i fins i tot obliga, a fer quelcom determinat sense saber-ne ben bé els motius. En termes generals, sovint s'associa els infants amb dos àmbits del joc molt determinats: els nois gaudeixen jugant amb cotxes, les noies amb nines. Però aquest context ja no és vàlid en els nostres dies, en el sentit que ja no es pot ser exclusivista. Certament, hi ha molts nens que disfruten jugant amb cotxes, i moltes nenes que ho fan jugant amb nines, però això no és exclusiu. Per què no pot una nena jugar amb cotxes, malgrat que potser també li agradi jugar a nines? Els rols de gènere ja no són, en el segle XXI, exclusivistes. I en l'àmbit creatiu, malgrat les imposicions, mai no ho han estat. La vocació de creador no entén de gènere i un nen o una nena pot sentir per un igual aquest impuls, com ho demostren les explicacions de les compositoras amb què s'ha parlat per a la redacció d'aquest Tema.

Montserrat Torras (Barcelona, 1973) comenta, en ser preguntada a propòsit de la seva vocació com a compositora, que *"no se ben bé per què, però sempre he volgut ser compositora. Des de molt petita, quan veia un full en blanc, tenia moltes ganes d'omplir-lo de puntets negres, és a dir: notes! Ara bé, realment, la vocació i la consciència de vocació no ha arribat fins molt més tard, quan estudiant un màster de composició als Estats Units vaig començar a rebre encàrrecs i, realment, a*



FERRAN SENDRA

MONTSERRAT TORRAS

treballar com a compositora; aleshores em vaig adonar que ho portava a dins".

Leonora Milà (Barcelona, 1942) ho té molt clar: *"És la vocació la que em va descobrir a mi. No he pogut respondre mai aquesta pregunta, perquè als sis anys vaig obrir la tapa del piano i vaig començar a tocar melodies. Era pura intuïció."*

En canvi, Maria Rosa Ribas (Barcelona, 1944) posa com a data l'any que va cursar quart curs d'harmonia al Conservatori Superior de Barcelona: *"Vaig descobrir un nou camí d'expressió que vaig desenvolupar posteriorment al curs de composició i instrumentació del mestre Xavier Montsalvatge, en el qual em van concedir el premi d'honor. Això em va donar un gran impuls per iniciar la carrera com a compositora."*

Anna Bofill (Barcelona, 1944) va descobrir també de molt petita, i gràcies a l'atenta observació dels seus pares, que li agradava molt la música: *"Els meus germans feien classe de piano i jo seguia sempre la classe d'amagat. Un dia els van preguntar quina era la nota que sonava i jo la vaig dir,*

**La vocació
de creador
no entén
de gènere.**

RMC
316

amagada sota el llit. Així, amb 4 o 5 anys van descobrir que tenia molta oïda musical i vaig començar a estudiar piano.” La vocació, reconeix, va anar sorgint “a poc a poc, ja que quan havia de tocar en públic tenia molt de track i ho passava molt malament. Llavors vaig descobrir que hi havia altres àmbits en la música que no exigien posar-se davant del públic, i la composició era un d'aquests”.

Tanmateix, entre el descobriment de la vocació, la presa de consciència i la voluntat de portar endavant aquesta vocació com a professió, hi ha no pocs passos que cal seguir i que no sempre han estat fàcils. La mateixa Anna Bofill es va trobar amb la negativa dels seus pares a la dedicació a la música de forma professional, per ser considerada “una professió molt dura”. Així doncs, estudià arquitectura mentre ho combinava amb el descobriment progressiu de la música contemporània, com la de John Cage i Josep Maria Mestres Quadreny. Va ser aquest últim qui, en tenir coneixement de la seva vocació i la seva afinitat cap a l'arquitectura, la va acollir com a deïxebra. Amb tot, Bofill reconeix que si hagués pogut, hagués deixat Espanya i s'hagués dedicat en exclusiva a la música. Malgrat tot, l'arquitectura l'ha ajudada a acostar-se a la música, perquè tenen moltes afinitats: “En l'arquitectura he pogut trobar un nivell de raonament semblant al de la música.” Leonora Milà, al seu torn, va estudiar música a l'Escola Ars Nova, que llavors dirigia la recentment traspassada Maria Canals. Milà, que ha combinat la seva intensa activitat com a compositora amb la carrera pianística, reconeix que compon per una necessitat psicològica, per a l'esperit. Com ella mateixa diu, les seves fonts d'inspiració són les seves pròpies vivències: “L'any passat va morir el meu marit, però per sort tinc la música i gràcies a això no necessito cap psicòleg.” Com a exemple, Milà explica que el passatge de la mort del *Tirant lo Blanc*, en el seu ballet del mateix nom que va ser estrenat al Gran Teatre del Liceu i a Sant Petersburg, està inspirat en la mort als 47 anys d'un amic seu diplomàtic.

Una dona que compon? Ja ha quedat apuntat més amunt que les generacions de dones del segle XX encara han hagut de lluitar per trencar els esquemes d'una concepció de la dona lligada a patrons avui dia obsolets, com els de la manca de fortalesa davant d'un món competitiu o les reticències, per ignorància, de les seves capacitats per a una professió (senzillament per tradició) vinculada amb el gènere masculí. Montserrat Torras, que pertany a una generació més jove, però, no entén les dificultats de l'assumpció d'aquesta professió en termes de limitacions ideològiques, sinó en termes de complexitat formativa: “M'ha costat molts anys; he passat per tota mena de centres educatius, fins que al final m'ha sortit l'oportunitat d'anar a fora, concretament al New England Conservatory of Boston, on finalment he rebut l'educació que buscava. A més, és difícil viure només de la composició, tal com jo l'entenc, és a dir, la composició de música per a sales de concerts. La raó és que no s'inverteix ni s'aposta per a la creació musical; no hi ha prou mitjans ni suport per als compositors.”

Maria Rosa Ribas fa una distinció cabdal entre les dificultats per exercir la composició i les dificultats per viure de la composició: “Sóc professora de piano del Conservatori Municipal de Barcelona. Si hagués de viure específicament de la composició, m'imagino que m'hauria de moure en altres camps, com ara la publicitat o el cinema.” Anna Bofill va tenir les dificultats afegides de la dedicació a la seva professió com a arquitecta, difícilment combinables amb les de la composició. Durant els anys setanta “vaig sentir molt el suport de Mestres Quadreny i ens van ajudar moltes institucions, com l'Institut Francès, l'italià o



LEONORA MILÀ

l'alemany. No vaig tenir gaires dificultats i tenia bones crítiques. Les dificultats van venir després; com a arquitecta tenia molta feina i només podia dedicar vespres i caps de setmana a la composició. Totes les persones del món de la música contemporània hem tingut problemes”. Però, sorprenentment, comenta tenir més anècdotes per explicar com a dona arquitecta que no com a dona compositora: “Hi ha més competitivitat en el món de l'arquitectura que no pas en el de la música. La música és difícil per a tothom, avui dia.” I respecte del condicionant de ser dona, “les limitacions han vingut donades per l'apoderament massa perllongat de la professió per part dels homes. Hi ha moltes dones que no han gosat entrar a l'àmbit de la composició perquè els han fet creure que no podien, que no estaven preparades per compondre. Surtosament, avui dia aquesta tendència s'ha trencat i n'hi ha moltes que estan començant a viure aquesta llibertat”. Leonora Milà, que ha compatibilitzat la seva tasca com a compositora amb una destacada carrera pianística, comenta que molta gent li ha dit que “té més mèrit ser compositora. Ser pianista, se n'aprèn. Però per a la composició, s'ha de néixer”. I puntualitza no haver tingut problemes pel fet de ser dona, però sí per altres característiques, “perquè la música al nostre país està al final de la llista. A Alemanya tenen més de cent orquestres i moltíssims teatres d'òpera locals. Allà hi ha una educació musical que fa que la gent necessiti la música com quelcom intrínsec a la seva personalitat. Això aquí no existeix. I, a més, hi ha una gran desproporció a nivell publicitari i de comunicació, entre la promoció d'una vedet del pop que ocupa pàgines senceres dels diaris, i un gran artista del món clàssic, al qual només se li dedica un petit anunci. La culpa és del sistema, que no acaba de funcionar”.

Trencant barreres. Queda clar que homes i dones tenen les mateixes condicions i els mateixos drets per accedir, per un igual, al món de la creació musical. Però, ¿es poden copsar diferències entre l'obra d'un compositor i l'obra d'una compositora, precisa-

La música
és difícil
per a
tothom,
avui dia.



MARIA ROSA RIBAS



ANNA BOFILL

ment a causa de les seves característiques de gènere? ¿Hi ha una estètica musical femenina? Montserrat Torras és de l'opinió que *“un treball seriós no pot ser etiquetat com de dona o d'home. Si escoltes música de diferents compositores, t'adonaràs de quanta varietat i punts de vista hi ha dins de les seves obres, i en això, precisament, radica la seva riquesa. Ara, des del punt de vista sociològic, naturalment un compositor és persona, i el fet de ser dona, ser catalana, venir de tal família, haver tingut determinades experiències, etc., fa que jo escrigui el que escric. Però la meua música respon més a ser filla del meu pare que no pas a ser dona”*. En aquest sentit, Torras defineix la seva estètica com una estètica que *“intenta esborrar qualsevol tipus de prejudici i trobar una veritable escolta. En la meua estètica, la tradició és molt important, no la ignoro sinó que la utilitzo, alhora que intento estar alerta de les noves tendències (no tan sols en música) per donar coherència i entendre allò que em qüestiona”*. Anna Bofill creu que, d'una manera extensible al món de l'art plàstic, no hi ha gaires diferències, en principi. Però sí pensa que un home i una dona senten determinades emocions i viuen de manera diferent la seva aprehensió: *“Això no vol dir que per ser home o dona hi hagi una dicotomia. Perquè no és qüestió d'anatomia. Tanmateix, si com a dona has viscut unes determinades condicions socials o inputs de tipus afectiu, ho expressaràs a través de l'art”*. Ho exemplifica amb el cas de l'escultora francesa Louise Bourgeois, de la qual s'acaba de fer una gran exposició a Madrid i se li ha dedicat un monogràfic a la Tate Gallery de Londres. *“Aquestes coses que ella ha expressat, difícilment les hauria pogut expressar un home”*. Però això no vol dir que aquesta certa masculinitat o feminitat sigui fàcilment identificable: *“Si un sent una obra de Fanny Mendelssohn, difícilment descobrirà que és d'ella”*. Leonora Milà és taxativa en la seva valoració: *“Jo he preguntat a molts metges si el cervell de l'home i el de la dona és igual. I tots m'han dit que sí. El problema diferencial ve donat per la cultura. Aquestes diferències s'estan esvain, però en-*

Un treball seriós no pot ser etiquetat com de dona o d'home.

cara falta. Vaig estar a Istanbul i allà encara pots veure moltes dones amb burca i jo pensava: si a aquestes senyores els traguessin aquesta màscara i els donessin llibertat, anirien a la universitat i podrien ser metges o el que volguessin. Encara hi ha una desigualtat tremenda.”

Pel que fa a les particularitats estètiques, Milà creu que no és possible diferenciar una obra pel fet de ser d'un home o d'una dona. Ni tan sols a nivell interpretatiu, i ella mateixa n'ha estat objecte, és possible determinar si el que toca és un home o una dona: *“La creació no té sexe”*. Maria Rosa Ribas creu que el fet que durant molt de temps *“hi ha hagut poc interès a conèixer i divulgar les obres compostes per dones fa que encara hi hagi una certa resistència a creure que una dona pot arribar als mateixos nivells d'excel·lència que un home en l'àmbit de la creació musical”*. És per això que encara hi ha menys dones que homes dedicades a la creació musical. Una qüestió en la qual totes les compositores estan d'acord: *“Aquesta és una característica cultural que arrosseguem des de fa segles, quan encara era vigent la teoria que les dones no estaven fetes per a la creació; que no tenien prou capacitat intel·lectual. Aquest pensament ha endarrerit la nostra normalització. Per a la generació dels nostres fills això serà un trist record del passat.”* Maria Rosa Ribas, doncs, reconeix la seva llibertat de llenguatge en una estètica que no creu que pugui ser diferenciable en termes genèrics.

És cert, comporta una certa recança el fet que es dediqui un Tema exclusiu a les dones compositores pel sol fet de ser dones. Però, tanmateix, són les pròpies dones les que reconeixen que actualment ja no hi ha diferències entre homes i dones en l'àmbit creatiu i es mostren positives amb el futur, que deixa enrere una realitat històrica pròpia del passat. I, ni que sigui per constatar l'actual i –per fi– assumida autonomia de la dona en aquest àmbit, val la pena dedicar-hi aquest espai per celebrar-ho.

En poc temps, Fabio Luisi s'ha presentat a Barcelona ja en tres ocasions, primer amb la Simfònica de Viena i l'Staatskapelle de Dresden al cicle Palau 100 en les dues anteriors temporades i, el recent mes de desembre, en un extens nombre de funcions de la darrera òpera de Giuseppe Verdi, *Falstaff*, a més d'un concert simfònic amb l'orquestra titular del teatre i la contract polonesa Ewa Podlès. Prou ocasions per constatar les afinitats musicals del director italià i, sobretot, la seva contrastada solvència i el mestratge a l'hora d'abordar ja sigui concert o òpera. Luisi mostra en aquesta extensa entrevista les seves

preferències musicals, el seu coneixement de la història de la música i dels estils musicals i els seus engrescadors projectes. Però també les seves preocupacions sobre l'actual situació musical i cultural a Itàlia, la seva terra nadiua, i algunes desil·lusions intrínseques a la professió. Fabio Luisi s'enfronta en els propers mesos a nous reptes musicals: l'assumpció del càrrec de principal director convidat al teatre d'òpera del Metropolitan de Nova York –és a dir, la mà dreta d'un James Levine afeblit per problemes de salut recurrents– i el 2012 el càrrec de director musical de l'Òpera de Zuric.

Fabio Luisi

Cervell germànic, cor italià

RMC
316

per MERCEDES CONDE PONS

–Aquesta és la seva presentació al Gran Teatre del Liceu com a director d'una òpera. La crítica ja ha reflectit el gran èxit produït en l'estrena del *Falstaff*. Què en pensa, de la feina artística del Gran Teatre del Liceu?

–És la primera vegada que treballa aquí i la primera que ho faig en un teatre espanyol i amb una orquestra espanyola. He de dir que estic molt content, perquè el teatre és molt professional, està dirigit de forma molt eficaç, l'orquestra és molt voluntariosa i el cor és d'òptima qualitat. El progrés que hem fet amb l'orquestra durant els assajos ha estat extraordinari. Hem pogut entrar en l'esperit just d'aquesta òpera, hem trobat els colors adequats, amb molta disciplina i molta eficiència en la feina.

–Els teatres d'òpera a l'Estat espanyol treballen habitualment amb el mo-

del de temporades operístiques que es coneix com d'estació (*stagione*) –és a dir, un títol darrere l'altre i sempre renovant repertori–; no hi ha cap teatre que faci servir el model de repertori, com s'esdevé a la majoria de teatres alemanys. Què en pensa, d'ambdós models?

–Tots dos models tenen avantatges i desavantatges. L'avantatge del model temporada és que afavoreix una feina molt intensa, amb un sol repartiment i moltes representacions; això permet una concentració sobre l'òpera programada. El desavantatge principal és que, com que només es fa una òpera, la feina amb l'orquestra i el cor està limitat només a una obra durant un període de temps i això no dóna la possibilitat d'educar en una flexibilitat l'orquestra i el cor; una flexibilitat, en definitiva, que està al servei de la qualitat. La major part de les

orquestrs alemanyes, austríaques i també la del Metropolitan de Nova York tenen aquesta flexibilitat perquè estan habituades cada dia a fer assajos i representacions d'òperes d'estils molt diversos al mateix temps i han de canviar immediatament d'estil i de director. I això crec que és molt important. No dic que sigui necessari buscar un sistema de repertori, com es feia anys enrere amb cinquanta o seixanta títols l'any. Això tampoc no és gaire sensat; però per exemple, un sistema mixt, com el que té el Metropolitan, em sembla una via interessant a seguir.

–Això vol dir que un sistema mixt fa desenvolupar el nivell artístic de l'orquestra?

–Crec que sí, es treballa i millora més i això reverteix de forma positiva en el teatre, que no té dies en què tanca. Per exemple, el Metropolitan té set funcions per setmana, dues dissabte i el diumenge és tancat. I això, des del punt de vis-



ta econòmic, també és important per al teatre.

—Ja ha vingut altres vegades a Barcelona, al Palau de la Música Catalana, amb la Simfònica de Viena i l'Staatskapelle de Dresden. Què en pensa, de l'actual situació operística a l'Estat espanyol?

—Crec que Espanya s'està mantenint a un nivell artístic molt elevat. Tant el Teatro Real com el Gran Teatre del Liceu, que té molta tradició, tenen la sort de poder convidar grans cantants, els més importants del mercat, i això és esplèndid. Aquí, per al *Falstaff*, hem tingut dos repartiments d'un nivell elevadíssim. Pensi que a Itàlia o França s'estan patint grans dificultats econòmiques que estan afectant de forma molt directa els teatres d'òpera.

—Precisament, a aquesta qüestió volia arribar. Què en pensa, de l'actual situació musical a Itàlia?

—És un desastre. Itàlia, musicalment,

està cada vegada pitjor, perquè el govern no té un veritable interès en la cultura. Itàlia és un país que està fonamentat sobre la cultura, sobre l'art, i aquests són els pilars de la seva societat, tradició i història. Actualment no es consideren com mereixerien. Això es reflecteix no només en les ruïnes de Pompeia —la notícia de la falta de recursos econòmics per finançar el manteniment de la ciutat històrica va sortir a la llum el novembre de 2010—, sinó també en el tancament dels teatres, en els problemes a les escoles i a la universitat.

—Resulta difícil d'entendre, aquesta situació...

—No és comprensible ni per a nosaltres, els italians. Jo no visc a Itàlia, però segueixo les notícies del meu país perquè l'estimo i, és clar que s'han de canviar coses, que s'han de fer reformes de tant en tant, perquè els temps canvien i estem travessant un moment de crisi global perquè no s'ha fet una reflexió

profunda sobre com afrontar determinats problemes; però els canvis, en un país democràtic com se suposa que és Itàlia, s'han de discutir amb tots els que patiran aquests canvis. Se suposa que el poble estarà disposat a assumir certs sacrificis, si aquests serveixen d'alguna manera per al país. Però cal convèncer i parlar; no només imposar, que és el que s'està fent. Estan sorgint greus dubtes sobre si els passos que s'han fet en els darrers vint o trenta anys han estat veritablement encertats. Sobretot aquesta tendència a l'engrandiment, a desenvolupar-se sempre més i de forma més fàcil, ja sigui des del punt de vista cultural i social, com també des del punt de vista econòmic.

—En aquest sentit, Daniel Barenboim a la *prima* (funció inaugural de la temporada) de La Scala va parlar en públic abans de l'inici de la representació per donar el seu suport a aquells que treballen en l'àmbit cultural a Itàlia. Què n'opina, d'aquesta manifestació pública? Creu que això pot ajudar a fer reaccionar el govern?

—Crec que la via de les manifestacions no és la bona direcció. La via adequada és aquella que fa que en el moment en què s'escull un nou govern, s'escullin també els representants adequats. I aquest és el principal problema, perquè o bé els representants no es presenten com són realment, o potser nosaltres ens equivoquem a l'hora d'escollir. Però el que falta principalment és el punt de diàleg. No crec que sigui bona ni l'aprovació de la llei, ni tampoc la declaració de Barenboim en un moment com el de la *prima* de La Scala. Barenboim ho va fer amb bona fe, és un gran artista i va trobar paraules molt adequades: es va sostenir sobre la constitució italiana, que diu que la cultura té molta importància. Potser el problema va ser que el moment no era el més adequat, perquè la *prima* de La Scala és un esdeveniment que no s'hauria de polititzar. Jo no ho hauria fet, però cadascú té la seva personalitat. Conec Daniel Barenboim de fa molts anys i és un home molt impulsiu, i aquest caràcter també el fa molt simpàtic i molt sensible als sentiments de la gent, però el que falta és una veritable discussió i algú que tingui l'alçària cultural per poder parlar, veritablement, d'aquests problemes. I falten, sobretot, aquells que sàpiguen escoltar. Perquè no és possible que un digui A i l'altre digui B, i tots dos continuïn mantenint ambdues posicions. Això esdevé un diàleg entre sords. Pot haver-hi diàleg si un diu ABC i l'altre BCD; llavors es poden trobar punts en comú. Aquesta és la concepció cultural del discurs, del diàleg democràtic entre persones cultes i intel·ligents.

—Canviant de tema. Vostè va començar els estudis a Itàlia però es va traslladar a Àustria, on va estudiar di-

recció orquestral. Què el va moure a abandonar Itàlia?

–Itàlia no m’oferia el que jo necessitava a nivell educatiu. Els programes que porten a l’estudi de la direcció orquestral a Itàlia són massa complicats i poc sensats des del meu punt de vista. Jo buscava una mena de curs universitari que a Itàlia no existeix, i el vaig trobar a Àustria.

–Què buscava i què va trobar a Àustria?

–Jo volia marxar d’Itàlia també perquè tenia la sensació que em faltaven uns horitzons culturals que no tenia allà on vivia. Volia aprendre altres llengües i conèixer altres cultures. Havia estudiat piano a París i coneixia bé la cultura mediterrània i llatina, però no coneixia la cultura germànica.

–Quan va descobrir la vocació de director d’orquestra?

–Es va començar a manifestar a Itàlia, treballant amb cantants al piano. Em vaig començar a apropar al món de l’òpera i em va agradar molt i vaig començar a gestar la idea de ser director d’orquestra.

–La feina de pianista repertorista és una bona base per als directors d’orquestra que volen fer òpera?

–Sí, crec que és la millor base. Jo vaig treballar molts anys com a repetidor a teatres i festivals i hi he après moltíssim, tant del director d’orquestra com dels cantants: allò que s’ha de fer i, sobretot, allò que mai no s’ha de fer. Vaig conèixer com funciona una producció d’òpera lírica, vaig aprendre molt de repertori i també a respirar amb els cantants. Jo no podria fer el que faig si no hagués tingut aquesta escola.

–El seu recorregut fins ara ha estat molt ampli. Ha estat director musical fins al febrer de 2010 de la Semperoper de Dresden, a partir de 2012 serà també director musical de l’Òpera de Zuric i és principal director convidat al Metropolitan de Nova York, a més de ser titular de l’Orquestra Simfònica de Viena. Té preferències entre l’òpera i el món simfònic?

–M’agraden tots dos mons perquè són diferents i alhora molt complementaris. Al món simfònic es treballa amb més concentració i l’òpera té un sistema molt diferent. A mi m’agrada molt el teatre, la representació en si mateixa, perquè passen moltes coses i això la fa més interessant.

–El fet d’haver anat a Graz (Àustria) a estudiar, ha fet que la seva carrera s’hagi enfocat més cap al repertori germànic o fins i tot cap a una manera de fer, de dirigir, més germànica?

–Molta gent m’ha comentat que, tot i ser italià, no dirigeixo com la majoria de directors italians. Però és veritat que pel fet d’haver estudiat i freqüentat els teatres en llengua alemanya i amb la familiaritat que n’he assumit la llengua,

“
El *bel canto* no és una imitació de la realitat, sinó la sublimació de la realitat.
”

m’he orientat cap a aquest repertori. Si no conegués l’alemany no podria dirigir una òpera d’Strauss o de Wagner, perquè no entendria allò que la música vol ressaltar. D’igual manera que no entenc com es pot dirigir òpera italiana sense conèixer la llengua. Per tant, trobo que hi ha molta connexió entre la llengua i el fet musical, com a mínim pel que fa a l’òpera. I en l’àmbit simfònic, conèixer la llengua, la cultura, la història del país fa més fàcil comprendre l’obra i, fins i tot, el moment cultural en què s’emmarca.

–Què tenen les orquestres germàniques, com la Filharmònica de Berlín o de Viena, que agraden tant als directors d’orquestra?

–Tenen una qualitat particular, uns músics excepcionals, i un coneixement intrínsec del so que produeixen. Els músics tenen a les oïdes el so que volen produir. La majoria de les orquestres sonen bé, però tal com raja, sense saber buscar un so particular. Poques orquestres, la majoria germàniques, saben quin és el so que volen trobar. I naturalment, quan contracten nous músics, busquen músics que tinguin aquest tipus de sonoritat.

–En aquest sentit, en el món actual, què busquen les orquestres en un director d’orquestra?

–Busquen un col·lega que pugui donar indicacions de com fer les coses, una ajuda. No un dictador sinó un altre músic que els ajudi a fer música i els ajudi a fer-ho millor.

–És necessari un caràcter especial per ser director d’orquestra?

–Hi ha tants directors d’orquestra amb tants caràcters diferents... En qualsevol cas, sí que calen alguns trets particulars, com el fet d’estimar la gent i ser comunicatiu, perquè cada dia treballes amb cent persones al teu voltant i has de parlar amb ells, has d’explicar-los coses. Has de ser una mica el cap, el mestre, el col·lega, a vegades fins i tot l’amic; ser sever però també comprensiu. Com el mestre d’escola...

–Per què va voler ser director d’orquestra?

–Perquè trobo que és la professió més bonica que existeix i té tantes coses bones... Es coneix molta gent, es tracta amb molts músics, dels quals es pot aprendre molt, i no es deixa mai d’estudiar. Sempre hi ha coses noves per fer i no pots caure mai en la rutina; sempre es busca millorar.

–Tornant al *Falstaff* de Verdi, la seva última òpera. Com l’entén, vostè?

–És una òpera completament diferent de les primeres òperes de Verdi. Jo ja he fet algunes òperes de Verdi molt simfòniques, en les quals l’orquestra té molta importància, com són *Simon Boccanegra*, *Don Carlo*, *Aida*, *Otello*... i aquestes ja ens acosten a *Falstaff*. D’altra banda, però, és una òpera bufa i és molt essencialista. No és llarga, és molt simètrica i està molt ben ordenada –els quadres són molt clars dramàticament– i té una orquestra que no només il·lustra, sinó que també explica. Té una mena de subtext que explica alguna cosa més que totes les paraules que es diuen: la ironia, la melancolia queden molt clares a l’orquestra i fan, fins i tot, de contrapunt de les paraules.

–Aquest subtext que es troba en *Falstaff*, és pot trobar en altres òperes del mateix autor?

–No de forma tan evident. Es troba, per exemple, en *Aida*, que s’acostuma a catalogar com una òpera faraònica, gran. Però no és cert, té dues escenes grans, però la resta són duets, diàlegs, escenes molt íntimes en què l’orquestra té molta importància. Per això veig, més en *Aida* que en *Otello*, el *Falstaff* que vindrà després.

–Pel que fa a les veus, *Falstaff* demana també alguna cosa diferent?

–Sí, d’alguna manera demana més caràcter, més importància sobre la paraula, però això ja acostumava a fer-ho anteriorment. Aquí, però, esdevé encara més important, perquè en *Falstaff* col·labora amb un gran poeta, com és Boito, i sense la paraula el *Falstaff* no té vida. Això no vol dir que no es necessitin grans cantants, que sí que calen, però hi ha altres dificultats que no tenen a veure amb la potència o la resistència, i sí amb l’articulació i la brillantor.

–Es podria dir que Verdi és l’últim dels compositors belcantistes italians?

–El *bel canto* ja feia temps que havia acabat. El veritable *bel canto* acaba, a Itàlia, probablement amb Händel i Cimarosa. Després arriben els primers romàntics: Rossini, Bellini i Donizetti. I, com a molt tard, el *bel canto* s’acaba amb *Norma*. El veritable *bel canto* és l’afecte donat a través de la veu. En el moment en què la veu és un complement, ja no és *bel canto*. Hi ha una forma d’aproximació a la realitat de les coses, que ja es veu en Rossini, en Merca-

Hi ha directors que es creixen, en caràcter i en aparença, davant de l'orquestra. Fabio Luisi és un d'aquests. En el tracte de tu a tu és un home no excessivament alt, més aviat prim, de gestos continguts, veu dolça i poc potent i una certa timidesa que amaga darrere un riure juganer. La seva conversa, molt afable fins i tot quan tractem de temes seriosos, és lleugera i àgil, tant com els gestos elegants de les seves mans. La seva mirada, en canvi, és desperta –fins i tot darrere les ulleres d'estil romàntic que l'associen a una època daurada a nivell musical– i molt inquieta. És la vivesa de qui gaudeix amb la seva feina i aquesta el realitza també a nivell personal. Fabio Luisi, finalment, transmet la serenitat del saber-se en la via adequada, malgrat que això a vegades costi renúncies no poc doloroses. En realitat, malgrat que la conversa tingui lloc en italià, la seva llengua nadiua, un té la sensació de trobar-se davant d'un anglès amb cervell germànic i sang italiana. Aquesta barreja explosiva és, potser, el que li permet traslladar un polifacètic caràcter musical, molt apreciat pel públic.



LAYETANAOFFICE.COM

dante, en Bellini i Donizetti i també en Verdi, que en canvi en Händel, Cimarosa, Traetta, Giomelli o Monteverdi no hi era. Era un món ideal. El *bel canto* no és una imitació de la realitat, sinó la sublimació de la realitat. Una perspectiva diversa, una base absolutament desvinculada de la realitat.

–Però vostè ha dit que la darrera òpera belcantista podria ser la *Norma* de Bellini. Per tant, vol dir que no totes les òperes de Bellini són belcantistes?

–Bellini va escriure òperes que són diferents entre si. Per exemple, *Il pirata* o *La straniera* són òperes més llunyanes de la realitat, com també d'alguna manera ho és *I puritani*, encara que té un gran dramatisme. Però *Norma*, certament, és una òpera que s'allunya moltíssim d'aquest ideal de la realitat, és molt més veraç.

–Vostè va deixar la *Semperoper* de Dresden el febrer de 2010, abans de finalitzar el seu contracte. Ens podria explicar les raons de la seva renúncia a la *Semperoper* i si s'ha sentit decebut per haver pres aquesta determinació?

–Va ser una decisió que m'ha fet patir molt, perquè jo estimava molt aquella orquestra i el teatre, i encara l'estimo, perquè els meus sentiments no tenen a veure amb les qüestions artístiques. Però el Departament de Gestió va prendre decisions que no em van incloure com a director musical general i llavors vaig considerar que si no tenien en compte la meua responsabilitat ja no

podia ser més el director musical, i per això vaig marxar.

–Creu, doncs, que un director musical d'un teatre d'òpera ha d'estar implicat en la direcció artística?

–Sí, ha de tenir implicacions en la direcció artística, però no pot ser-ho ell perquè no pot ocupar-se de tot el que assumeix el director artístic. Un director d'orquestra està a disposició del teatre per alguns mesos, però no durant tot l'any. Per tant, no té la disposició material durant tot l'any, però sí que ha de ser la instància musical del teatre. El director artístic té una visió més completa sobre els cantants, els directors convidats, els directors d'escena i escenògrafs. El director musical només té responsabilitat musical; per tant, sobre l'elecció dels directors convidats i els cantants que han de seguir la seva idea de com s'ha de desenvolupar el perfil d'un teatre. El director musical hauria de ser el millor col·laborador del director artístic. Si jo fos director artístic, voldria tenir un director musical que m'ajudés a resoldre problemes, per exemple per millorar el nivell de l'orquestra.

–Vostè comença ara les seves funcions com a principal director convidat al Metropolitan de Nova York, per tal d'ajudar James Levine i el teatre, a causa dels problemes de salut del primer. La seva aportació al Met té a veure només amb títols concrets o també hi ha una implicació quant a temporada?

–Jo assumeixo els meus títols més al-

guns de James Levine i, sí, és cert que em demanen l'opinió sobre directors convidats, i trobo que és una manera adequada de treballar.

–Creu que això podria ser l'inici d'una relació més estreta, encara, amb el Met?

–Sense dubte, ja ho és, perquè a partir d'ara seré cada any uns quants mesos a Nova York i m'hi trasllado també amb la meua família. És una relació que té un futur molt interessant.

–En qualsevol cas, amb tants canvis a nivell professional els darrers anys, pot fer-ne un balanç?

–Em sento molt afortunat per poder fer el que m'agrada i poder dir que no a tantes altres coses. Naturalment, em sap greu haver de dir que no, però no es pot fer tot i escullo aquelles coses que m'agraden i m'interessen més. Això indica que estic en un bon moment professional. Tinc la sort de poder treballar amb les millors orquestres, al Metropolitan de Nova York –potser el millor teatre del món– i amb la Simfònica de Viena, com a titular, que és una orquestra esplèndida i que estimo molt. Ara he treballat al Liceu, que és un teatre que m'agrada molt, debutaré properament al Covent Garden... I, a més, sóc director artístic del Pacific Music Festival a Saporo (Japó), que em dona moltes satisfaccions perquè té un context educatiu molt enriquidor. Treballar amb els joves és meravellós, perquè et donen una resposta immediata i treballen amb molt d'entusiasme. Per tant, no em puc queixar!