

REVISTA MUSICAL CATALANA



Alicia de Larrocha Homenatge al Palau

Patrizia
Ciofi

La veu cantant
d'un 'régiment'

'Iphigenie

auf Tauris' vista per
Pina Bausch al Liceu

Lina, l'esposa
catalana de

Prokófiev



SOM MÚSICA

PALAU 100

**20 aniversari
TEMPORADA 2010/11**



Simfònic Sala de Concerts

CONCERT NÚM. 1
Dilluns, 18.10.2010 - 20.30 h
PREU: de 20€ a 150€

PHILHARMONIA ORCHESTRA

Nikolai Lugansky, piano
Vladimir Ashkenazy, director

Rakhmàninov: *Vocalise*
Rakhmàninov: *Concert per a piano* núm. 3
Rakhmàninov: *Sinfonia* núm. 3

Concert patrocinat per:



CONCERT NÚM. 6
Dimarts, 08.03.2011 - 20.30 h
PREU: de 12€ a 100€

ORQUESTRA DE CADAQUÈS ORFEÓ CATALÀ

Soprano per determinar
Pilar Vázquez, contralt
Tenor per determinar
Leigh Melrose, baríton
Sir Neville Marriner, director

Beethoven: *Sinfonia* núm. 9

CONCERT NÚM. 11
Dimarts, 17.05.2011 - 20.30 h
PREU: de 12€ a 100€

DEUTSCHE KAMMERPHILHARMONIE BREMEN

Frank Peter Zimmermann, violí
Josep Pons, director

Benet Casablancas: "Nocturn"
de *Tres epigrames per a orquestra*
Beethoven: *Concert per a violí en*
Re major, op. 61
Dvořák: *Sinfonia* núm. 8

CONCERT NÚM. 2
Dilluns, 25.10.2010 - 20.30 h
PREU: de 22€ a 175€

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

(Orquestra Simfònica de la Radiodifusió de Baviera)

Mariss Jansons, director titular

Haydn: *Sinfonia* núm. 97
Xostakóvitx: *Sinfonia* núm. 9
Beethoven: *Sinfonia* núm. 5

CONCERT NÚM. 7
Dilluns, 28.03.2011 - 20.30 h
PREU: de 12€ a 100€

THE NEW LONDON CONSORT

Philip Pickett, director musical
Neil Wallace, director d'escena
Solistes vocals: Joanne Lunn,
Christopher Robson, Ed Lyon,
Michael George, entre d'altres.
Artistes del Circus Space London

Purcell: *The Fairy Queen*
(La reina de les fades)

Versió semiescenificada

CONCERT NÚM. 12
Dimarts, 31.05.2011 - 20.30 h
PREU: de 12€ a 100€

ORCHESTRE NATIONAL DU CAPITOLE DE TOULOUSE ORFEÓ CATALÀ

Anastasia Kalagina, soprano
Garry Magee, baríton
Tugan Sokhiev, director

Brahms: *Ein Deutsches Requiem*
(Un rèquiem alemany), op. 45

Concert patrocinat per:



CONCERT NÚM. 3
Dilluns, 22.11.2010 - 20.30 h
PREU: de 12€ a 100€

BANDART COR DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Klara Ek, soprano
Daniela Lehner, mezzosoprano
Andrew Kennedy, tenor
Matthew Rose, baix
Sir Colin Davis, director

Mozart: *Serenata* núm. 9, "Posthorn"
Mozart: *Requiem*

Concert patrocinat per:



CONCERT NÚM. 8
Dilluns, 11.04.2011 - 20.30 h
PREU: de 18€ a 125€

ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE

Boris Berezovsky, piano
Marek Janowski, director

Mendelssohn: *La gruta de Fingal*,
op. 26 (obertura)
Chopin: *Concert per a piano* núm. 1
Schumann: *Sinfonia* núm. 4

CONCERT NÚM. 13
Dijous, 02.06.2011 - 20.30 h
PREU: de 22€ a 175€

SAN FRANCISCO SYMPHONY

Michael Tilson Thomas,
director titular

Mahler: *Sinfonia* núm. 6, "Tràgica"

CONCERT NÚM. 4
Dimarts, 11.01.2011 - 20.30 h
PREU: de 22€ a 175€

ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA

Joshua Bell, violí
Semyon Bychkov, director

Bruch: *Concert per a violí* núm. 1
Xostakóvitx: *Sinfonia* núm. 11,
"l'Any 1905"

CONCERT NÚM. 9
Dimecres, 13.04.2011 - 20.30 h
PREU: de 12€ a 100€

AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA & AMSTERDAM BAROQUE CHOIR

Marlis Petersen, soprano
Maarten Engeltjeds, contratenor
Tilman Lichdi, tenor
(Evangeliista i àries)
Klaus Mertens, baix (Jesús i àries)
Ton Koopman, director

J. S. Bach: *Passió segons sant Joan*

CONCERT EXTRAORDINARI DE NADAL (FORA D'ABONAMENT)
Dimarts, 21.12.2010 - 20.30 h
PREU: de 20€ a 150€

JOSEP CARRERAS, tenor

Concert de Nadal

CONCERT NÚM. 5
Dilluns, 17.01.2011 - 20.30 h
PREU: de 18€ a 125€

ORCHESTRE DE PARIS

Denis Matsuev, piano
Paavo Järvi, director

Berlioz: *Le Corsaire*, op. 21
(obertura)

Txaikovski: *Concert per a piano*
núm. 2
Sibeliu: *Sinfonia* núm. 2

CONCERT NÚM. 10
Divendres, 13.05.2011 - 20.30 h
PREU: de 18€ a 125€

ORQUESTRA NACIONAL RUSSA

Vadim Repin, violí
Mikhail Pletnev, director

Golovanov: *Obertura russa*, op. 13
Prokófiev: *Concert per a violí*
núm. 2
Txaikovski: *Sinfonia* núm. 3
"Polonesa"

CONCERT EXTRAORDINARI DEDICAT ALS MECENES DE LA FUNDACIÓ
Dilluns, 04.04.2011 - 20.30 h
Concert per invitació

EUROPA GALANTE

Fabio Biondi, violí i director

J. S. Bach: *Les quatre Suites*
per a orquestra

Organitza i patrocina:



FUNDACIÓ
ORFEÓ CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA

Informació i venda:
Tel. 902 442 882
A/e: taquilles@palaumusica.cat
www.palaumusica.cat



Alicia de Larrocha
Homenatge al Palau

Patrizia Ciofi
L'iphenie
auf Tauris' vista per
Pina Bausch al Liceu

RM C

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: Jaume Comellas (director), Pere Artís (editor), Lluís Millet (director musical) i Montserrat Urpi (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.org

IMPRESSIÓ: Creacions Gràfiques Canigó, S.L.

DISTRIBUCIÓ: SADE

DIPÒSIT LEGAL: B-34.432/83

ISSN: 1887-2980

COL·LABOREN EN AQUEST NÚMERO:

Pere Artís, Josep Barcons Palau, Xavier Chavarria, Narcís Comadira, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Ana María Dávila, Josep Jofré, Jordi Maluquer, Lluís Nacenta, Mònica Pagès i Santacana, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Albert Torrens i Lluís Trullén.



PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

PRESIDENTA: Mariona Carulla i Font.

DIRECTOR GENERAL: Joan Llinars i Gómez.
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 2010.

Membre de l'Appec.

PORTADA: ALICIA DE LARROCHA
(FOTO: ARXIU ALICIA DE LARROCHA).

Sumari

4a ÈPOCA

ANY XXVII

NÚM. 311

SETEMBRE 2010

EDITORIAL

5 La percaça de l'espectador potencial

PANORAMA



PUBLICACIÓ D'UN LLIBRE SOBRE
LA VIDA DE LINA PROKÓFIEV



6 Història de Lina. La dona catalana de Serguei Prokófiev
per Ana María Dávila

10 Euroconcert 2010-11. Concerts Simfònics al Palau 2010-11.
per RRM C

12 Minimalismes
per Lluís Nacenta

14 Mikrokosmos: El cant coral ara, una breu reflexió
per Pere Artís

15 Tangents: *Sur le piano*
per Jordi Maluquer
Ars Subtilior: *Sirventès*
per Xavier Chavarria

16 Del seu affm.: Sr. anònim jove estudiant de cant
per Jaume Comellas

18 Cobla: "E la cobla va"
per Josep Pasqual
Empúries a la Setmana Ruera de Granollers
per Josep Jofré

19 A propòsit de... Maria Gorgues
per Albert Torrens

20 Crítiques
per Mercedes Conde Pons, Jaume Comellas, Lluís Trullén,
Josep Barcons Palau i Xavier Chavarria

TEMA



ALICIA DE LARROCHA

25 Alicia de Larrocha (1925-2009).
Homenatge. En el primer aniversari de la seva mort

26 Mestra universal
per Mònica Pagès i Santacana

28 El magisteri de l'honestedat
per Ana María Dávila

31 Una vida d'obsessió i amor per la música
per Mercedes Conde Pons

34 Parla la saviesa d'Alicia de Larrocha
per J. C. C. i M. C. P.

MUSICALIA



PATRIZIA CIOFI

36 Patrizia Ciofi "Salut à la France" a la italiana
per Mercedes Conde Pons

40 El mes de setembre, a l'abast. L'OBC estrena nova etapa amb
embranzida. *Iphigenie auf Tauris* i *Carmen* al Liceu
per Mercedes Conde Pons i Jaume Comellas

42 L'ombra allargada de... Carmen Bustamante
per Ana María Dávila

43 Paper d'assaig. Quatre últimes cançons
per Narcís Comadira

44 Música encreuada
per Eduard V. Patsi

45 Llibres
per Lluís Nacenta i Jaume Comellas

46 Concerts

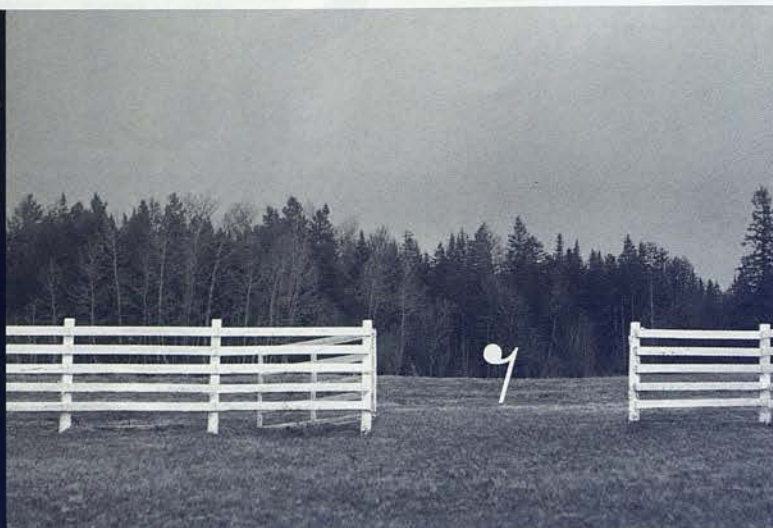
Revista de l'ESMUC, pàgines centrals



SOM MÚSICA

CONCERTS SIMFÒNICS AL PALAU

XV TEMPORADA 2010/11



Orquestra Simfònica del Vallès | **Rubén Gimeno** director titular **Jordi Cervelló** compositor resident

CONCERT NÚM. 1

Dissabte, 18.09.2010 - 19 h
PREU: De 10€ a 48€

LA CONSCIÈNCIA CÍVICA DE LLIBERTAT

Rubén Gimeno, director

Cervelló: Fanfara "Els Tres Tambors"
Beethoven: Egmont: Obertura
Copland: Retrat de Lincoln
Simfonia escollida pel públic d'entre les deu següents:
Mozart 40a | Schubert 5a
Txaikovski 6a "Patètica"
Beethoven 5a | Xostakóvitx 5a
Brahms 4a | Dvorák 7a
Haydn 100a | Bruckner 4a
Mendelssohn 3a

CONCERT NÚM. 2

Dissabte, 02.10.2010 - 19 h
PREU: De 18€ a 65€

LA LLIBERTAT ES GUANYA A POLS Una nit històrica

Orfeo Català (Josep Vila, director)
José Menor, piano
Rubén Gimeno, director

Beethoven: Concert per a piano i orquestra núm. 4
Beethoven: Fragments de la Missa en Do major
Beethoven: Fantasia Coral, en Do menor per a piano, cor i orquestra

CONCERT NÚM. 3

Dissabte, 20.11.2010 - 19 h
PREU: De 10€ a 48€

LA LLIBERTAT EN LA RARESA

Ricardo Ríos, clarinet
Ashan Pillai, viola
Michal Nesterowicz, director

Cervelló: Divertimento
Bruch: Concert per a clarinet i viola
Dvorák: Simfonia núm. 8

CONCERT NÚM. 4

Dissabte, 18.12.2010 - 19 h
PREU: De 12€ a 58€

LA DANSA ENS FA LLIURES

Rubén Gimeno, director

Festivals de Valsos i Danses

CONCERT NÚM. 5

Dissabte, 15.01.2011 - 19 h
PREU: De 12€ a 40€

LA LLIBERTAT SENSE FRONTERES Carta blanca a Gilles Apap

Gilles Apap, violí i director

Cervelló: Concertino per a violí i orquestra de corda
Bartók: Divertimento (darrer moviment)
Bartók: Danses romaneses

CONCERT NÚM. 6

Dissabte, 05.02.2011 - 19 h
PREU: De 12€ a 40€

LA LLIBERTAT I LA BOGERIA

Victor Pablo Pérez, director

Haydn: Simfonia núm. 6, "Le matin"
Schumann: Simfonia núm. 4

CONCERT NÚM. 7

Dissabte, 26.03.2011 - 19 h
PREU: De 12€ a 58€

LA LLIBERTAT DE SER UN MATEIX

Sebastian Breuninger, violí
David Afkham, director

Txaikovski: Concert per a violí i orquestra
Brahms: Simfonia núm. 1

CONCERT NÚM. 8

Dissabte, 09.04.2011 - 19 h
PREU: De 12€ a 58€

LA TÈCNICA ENS FA LLIURES

Denis Zhdanov, piano
Ievgueni Starodubtsev, piano
David Giménez Carreras, director

Mozart: Concert per a dos pianos núm. 10
Txaikovski: Simfonia núm. 4

CONCERT NÚM. 9

Dissabte, 30.04.2011 - 19 h
PREU: De 10€ a 48€

ELS SÍMBOLS DE LA LLIBERTAT

Claudio Bohórquez, violoncel
Rubén Gimeno, director

Cervelló: Anna Frank, un símbol
Schubert: Simfonia núm. 7, "Inacabada"
Elgar: Concert per a violoncel i orquestra

CONCERT NÚM. 10

Dissabte, 18.06.2011 - 19 h
PREU: De 12€ a 40€

NOMÉS LA LLIBERTAT ENS FA LLIURES

Martin Fröst, clarinet
Rubén Gimeno, director

Mozart: Concert per a clarinet i orquestra
Hillborg: Concert per a clarinet i orquestra
Stravinsky: L'ocell de foc: Suite (versió 1919)

TU ETS EL PROTAGONISTA

Perquè pots viure l'experiència del Concert des de l'escenari
Perquè pots escollir les obres que pots escoltar
Perquè volem compartir emocions amb tu

Abonaments:
Preu: de 96 a 402 €
Venda: del 7 de juliol al 15 de setembre de 2010

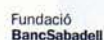
Venda d'entrades:
A partir del 7 de juliol de 2010

Informació i venda:
Tel. 902 442 882
A/e: taquilles@palaumusica.cat
www.palaumusica.cat

Organitza i patrocina:



Amb el patrocini de:



Amb la col·laboració de:



E

l Gran Teatre del Liceu acaba de fer públic el resultat d'un estudi, que es pot considerar com mercadològic, en el qual s'analitza la resposta de diferents grups socials respecte del gaudi de l'espectacle operístic al mateix Liceu.

La focalització en aquest centre, tanmateix no exclou que algunes de les seves conclusions no resultin extrapolables a tot el context de la música culta, o clàssica, en general. Sense entrar en una anàlisi massa exhaustiva del seu contingut –ni tan sols de la síntesi que s'ha fet públic–, ens interessa remarcar alguna de les conclusions pel seu interès; hi insistim, dins i enllà del marc

específic del Liceu.

Es tracta, sobretot, de la que assenyalava que el 64 per cent dels enquestats que declara que no han trepitjat mai el Liceu estan disposats a fer-ho. Deixant de banda quin percentatge de la societat representa el conjunt dels que mai no han assistit al Liceu –o al Palau o a L'Auditori–, la resposta suggereix un important àmbit de societat en principi mínimament sensible al gaudi de l'òpera –per extensió versemblant, de la resta de la música culta–, que per raons no explícites no acaba de fer el pas.

Aquesta constatació, d'antuvi confirma allò que és ben sabut: que el públic operístic i de música culta constitueix un nucli molt estable d'afezionats, una parcel·la molt concreta de la

nostra societat que difícilment es renova i sobretot s'amplia perceptiblement. Al seu costat, a la vora, hi ha aquest 64 per cent que podríem anomenar de *temptats* però que no acaben de caure en el pecat d'assistir a una representació d'òpera o a un concert.

L'extrapolació pot abastar també altres àmbits del quefer cul-

RMC
311

La percaça de l'espectador potencial

tural, entre els quals el mateix dels lectors de revistes especialitzades com la nostra.

La gran batalla es troba, per tant, en la minoria, o majoria, indecisa; aquest segment important que no sap trobar en el gaudi de la música gran, i probablement també en el context social/relacional en què es produeix, prou al·licients per decidir-se.

Aquí hi ha un potencial enorme que cal atendre, però fer-ho no resulta fàcil; hi ha una parcel·la significativa de la societat que cal guanyar-se, que cal ajudar a decantar-se. I això exigeix trobar fórmules imaginatives, analitzar rigorosament causes, cercar noves dinàmiques de sensibilització, complicitats amb els mitjans de comunicació i sinergies entre diversos integrants del *gremi*; i, en gran mesura, trencar fórmules anquilosades en molts aspectes: des dels mercadològics als de concepte i concepció de les propostes que s'ofereixin.

En definitiva, es tracta d'abordar en profunditat i amb imaginació un camp d'acció immens que dissortadament encara resta massa erm.

Història de Lina

La dona catalana de Serguei Prokófiev

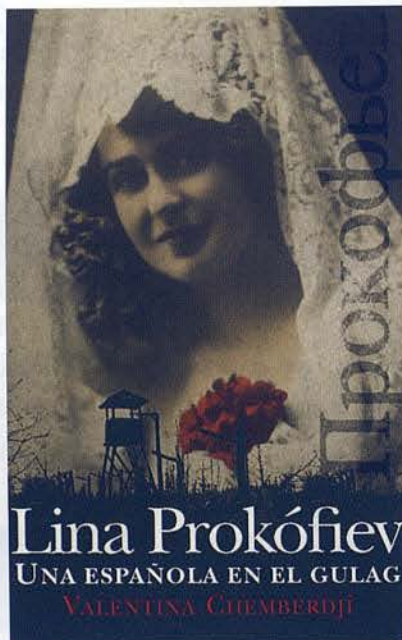
Un llibre que ha vist la llum recentment desvela la veritable i desconeguda història de Carolina Codina, primera esposa del compositor i mare dels seus dos fills. Condenada a vint anys de treballs forçats en un gulag, aconseguí sobreviure i tornar a Occident, on dedicà els darrers anys de la seva vida a treballar en pro de l'estudi i la difusió del llegat artístic del seu marit.

per ANA MARÍA DÁVILA

RMC
311

Han passat gairebé 70 anys, però Valentina Txemberdjí encara conserva, fresquíssima, la seva imatge en la retina. Llavors ella era una nena de quatre anys que va veure aparèixer, davant seu, la imatge d'“una dona fantàstica, envoltada de vius colors, que contrastava, en la seva manera de vestir, amb els tristos i grisos vestits dels altres. Brillava. I la seva brillantor provenia dels seus ulls, de la seva cabellera negra, de les joies que lluïa...”.

Aquella va ser la primera vegada que Valentina va veure la que aleshores era l'esposa de Serguei Prokófiev: Carolina Codina Nemisskaia; Lina Llubera per al món artístic de la seva època; Lina Ivanovna Prokófiev per a la història. I va ser aquesta infantil coneixença, que al cap dels anys es transformà en amistat sincera, el que ha esperonat ara Txemberdjí, filòloga i autora d'un seguit de llibres de temàtica musical –entre els quals, *De viatge con Sviatoslav Richter* i *La música vivia en casa*– a explicar al món l'extraordinària i desconeguda història de qui fou la primera esposa i mare dels dos únics fills –Sviatoslav i Oleg– del compositor. Una història que l'escriptora, radicada a Barcelona des de fa anys, ha plasmat en un extens relat, ple d'intransferibles detalls vivencials aportats pels membres de la família Prokófiev i ella mateixa, que publica l'editorial Siglo XXI: *Lina Prokófiev, una espanyola en el gulag*.



El cert del cas, però, és que Lina Prokófiev era d'ascendència catalana. La seva àvia havia nascut a Badalona i el seu pare, Juan Codina i Llubera (Barcelona, 1866-França, 1935), era un tenor de presència noble i arrogant que després d'aconseguir gran popularitat com a membre del cor de la catedral de Barcelona, viatjà a Itàlia, on conegué Olga Nemisskaia, una aristocràtica soprano polonesa, educada a Sant Petersburg, amb la qual va contraure matrimoni. D'aquella unió nasqué una única filla, Carolina, que amb els anys també va seguir els passos del seus progenitors, i adoptà, artísticament, el cognom de la seva àvia paterna.

La seva història –i també la dels esdeveniments històrics i culturals que li van tocar viure– omple ara les 367 pàgines del llibre que Txemberdjí ha escrit a partir d'un acurat treball de recerca en el qual, a més dels seus records personals, ha comptat amb la col·laboració del primogènit de Prokófiev, Sviatoslav, resident a Londres des del 1991; del seu fill, Serguei Sviatoslávovitx, i del seu nebot, Serguei Olegovitx, fill del seu germà Oleg, mort a Anglaterra el 1998. L'autora ha tingut també accés a nombroses notes, gravacions i apunts personals de Lina, documents familiars, fotografies i al mateix diari del compositor. Tot amb la ferma voluntat de recuperar la figura d'una dona, de totes totes, excepcional.

Una parella artística. Carolina Codina i Serguei Prokófiev es van conèixer a Nova York el 1918. El compositor interpretava el seu *Concert per a piano* al Carnegie Hall, i l'impacte en la jove fou immediat. “Mai no havia sentit res de semblant, ni en quant al ritme ni en la facilitat amb què tractava el text”, va explicar anys més tard en una gravació que ara veu la llum en el llibre de Valentina Txemberdjí. Dos dies després van parlar per primera vegada. Ella tenia 21 anys i ell 27.

Lina es va enamorar del músic “amb una passió vertiginosa que no la va abandonar fins a la mort”, escriu Txemberdjí. I ell es va sentir inevitablement atret per aquella bella jove, enèrgica i vital, músic com ell, cosmo-

polita i poliglota. La relació entre tots dos, però, es va anar allargant durant cinc anys, bàsicament per la por del compositor al compromís definitiu. *"T'estimo molt a tu i a ningú més. Però encara no puc alliberar-me de la idea que el contracte és una cosa creada per destruir una relació..."*, escriu Prokófiev a Lina el 17 de desembre de 1922. Al final, la vida s'acabà imposant i el 8 d'octubre de 1923 van contraure matrimoni a Ettal, Alemanya. El 27 de febrer de 1924 neix, a París, el primer fill de la parella, Sviatoslav. I quatre anys més tard, el 14 de desembre de 1928, Oleg.

Durant la seva vida en comú, Lina continuà desenvolupant la seva carrera com a cantant, fins i tot arribant a sortir junts a escena, alhora que es transformà en testimoni privilegiat de la història de la música del segle XX. Però tot canvià radicalment el 1936, quan Prokófiev va prendre la decisió de tornar, definitivament, a l'URSS. I la seva família el va seguir: Llavors va ser quan Valentina Txemberdjí conegué Lina.

El principi de la fi. *"Els meus pares eren compositors i vivíem en un edifici en el qual tota la resta de veïns també eren músics. A casa nostra venia habitualment gent com Xostakóvitx, Katxaturian, Kabalevski... I també Prokófiev, per qui els meus pares sentien una gran admiració. El primer record que tinc, però, és el d'ella"*, explica l'escriptora.

Llavors ella era una nena i, com a tal, desconexada del drama que s'havia d'abatre sobre aquella família. Només va ser conscient que *"un dia aquell senyor va aparèixer de bracet d'una doneta prima, fràgil, sempre vestida de negre i amb una veu nasal, apagada i carinyosa"*. Aquella dona era Mira Mendelson, una estudiant de literatura molt vinculada al Partit Comunista i vint-i-quatre anys menor que ell, que Prokófiev havia conegut l'estiu de 1938 i per la qual abandonà Lina i els seus fills a principi de 1941.

Un fet darrere el qual Valentina Txemberdjí no veu una veritable passió amorosa, sinó una jove ambiciosa, amb el suport de l'aparell polític soviètic. *"[Mira] es va transformar en la persona més indicada per desfer l'indesitjable matrimoni [de Prokófiev]*



LINA I SERGUEI PROKÓFIEV, 1921

amb una estrangera difícil de controlar, acostumada a expressar-se i comportar-se lliurement. Amb la seva veueta suau [...]. Mira explicà a l'artista, perdut en un món estrany, com i per què ocorrien les coses que ocorrien. El tranquil·litzà amb les seves explicacions, li alleujà la dura realitat de la vida i el consolà", escriu.

Lina es va quedar sola. *"Per a mi i els meus fills va ser com un naufragi en terra estranya. No va haver-hi cap amic que li digués [a Prokófiev] alguna cosa"*, recordava, posteriorment. En esclatar la Segona Guerra Mundial, Prokófiev i Mira abandonen Moscou, però Lina i els seus fills van restar a la ciutat, on ella va trobar feina, almenys durant una temporada, concretament en una agència de notícies. Finalitzat el conflicte, i resignada ja a l'abandó definitiu del seu marit, intentà tornar a França, però les autoritats soviètiques li van denegar el permís.

Així arribà el 1948, el pitjor any de la seva vida. Amb pocs dies de diferència, Prokófiev contrau matrimoni amb Mira (15 de gener), és declarat *"enemic del poble"* (10 de febrer) i detenen Lina (20 de febrer). Acusada d'espionatge, va ser condemnada a 20 anys de treballs forçats.

Els anys del gulag. En el moment de la detenció de Lina, els seus fills, Sviatoslav i Oleg, de 24 i 19 anys, van in-

tentar demanar ajuda a tots els vells coneguts, però ningú no va poder fer-hi res. Menys un abatut Prokófiev. *"En aquella època, fins i tot havia esposes d'importants funcionaris del Partit que havien estat empresonades i els seus importants homes no podien fer res per elles. Els qui queien en desgràcia amb el règim era com si desapareguessin de la terra, com si mai no haguessin existit"*, explica Txemberdjí.

Aquest va ser el cas de Lina Prokófiev. *"El seu nom desaparegué de les biografies oficials del compositor i la seva imatge fou desacreditada i presentada com una dona frívola i burgesa"*, explica l'autora. La realitat fou encara més dura. Lina fou condemnada a un gulag a Abez, a prop del cercle polar àrtic, un lloc on l'hivern dura 234 dies i la temperatura baixa fins als

50 graus sota zero. En aquella inhòspita terra –*"un desert gelat i fos"*, tal com el descriu Txemberdjí–, els condemnats, bàsicament poetes, escriptors i artistes, eren obligats a desenvolupar treballs tan inhumans com absurds. *"Per sort –relata l'escriptora– Lina va conèixer un presoner alemany que era metge i tractava els malalts. Ell admirava la música de Prokófiev i ella parlava molt bé l'alemany, de manera que va convertir-se en la seva ajudant. I això, possiblement, li va salvar la vida."*

En total, Lina restà presonera vuit anys, fins al 1956, en què aconsegueix la llibertat per manca de càrrecs. Tenia llavors prop de 60 anys i el mateix esperit de sempre. De fet, lluità i aconseguí veure restablerts els seus drets com a esposa de Prokófiev, ja que el seu matrimoni mai no s'havia dissolt legalment, i una pensió de viduitat. No va aconseguir, però, que li fossin tornats els béns –incloent-hi joies, obres d'art i una part del seu arxiu personal– que li havien estat confiscats després de l'arrest.

Fins al 1974 no li va ser permès abandonar l'URSS, tot i les seves reiterades peticions per fer-ho. No va obtenir permís de sortida ni el 1969, quan va ser convidada pel govern francès amb motiu de la descoberta d'una placa commemorativa a la casa on ella i el seu marit havien viscut a París, ni tampoc el 1973, amb motiu de la representació de l'òpera *Guerra i Pau* de Pro-

RMC
311

kófiiev, en el marc dels actes inaugurals de l'Òpera de Sydney. Una rosa vermella, a sobre d'un seient vuit de la primera fila, va simbolitzar la seva absència en aquell esdeveniment.

Retorn a Occident. Va ser en aquell període quan es cimentà l'amistat entre Lina Prokófiev i Valentina Txemberdjí. "Ella va venir a casa nostra perquè continuava tenint amistat amb la meua mare. Jo només tenia 24 anys, però això no va ser obstacle perquè ens féssim amigues", explica l'autora, testimoni de la lluita contínua i infatiga-

ble de Lina per emigrar a Occident.

"Un dia –recorda Valentina–, algú li va suggerir que provés d'escriure a un determinat alt funcionari. Vam fer aquella carta juntes i jo mateixa la vaig escriure a màquina". El destinatari de la missiva, en la qual Lina apel·lava a la seva avançada edat per viatjar a Anglaterra i així veure el seu fill menor i la seva néta, era Iuri Andropov, llavors màxim responsable de la KGB i, posteriorment, secretari general del PCUS. Nou dies després li va arribar a Lina el seu passaport.

Lina Prokófiev abandonà de seguida l'URSS. Llavors tenia 77 anys i en-

cara li quedaven catorze més per viure, temps que dedicà a treballar en pro de la preservació, l'estudi i la difusió de l'obra del seu marit, raó per la qual impulsà la creació de la Fundació Prokófiev a Londres. Morí el 2 de gener de 1989 a Londres, però segons els seus desitjos fou traslladada al petit cementeri de Meudon, un suburbi de París, on estava enterrada la mare de l'home que tant havia estimat. "El gran drama de la seva vida no va ser el desterrament a Sibèria, sinó l'abandó de Prokófiev, a qui ella adorava", conclou Valentina Txemberdjí.

UNA DECISIÓ TRÀGICA

Dos són els objectius que Valentina Txemberdjí ha perseguit a l'hora d'escriure *Lina Prokófiev. Una espanyola en el gulag*. D'una banda, restituir a Lina Prokófiev la seva justa dimensió històrica i, d'una altra, ajudar a aclarir un dels aspectes més controvertits de la vida de Serguei Prokófiev: el perquè del seu retorn a Moscou, l'any 1936, divuit anys després d'haver abandonat el país. Una decisió que el situà sota l'implacable control del règim estalinista i que acabà conduint-lo a la seva total marginació artística, la dissolució de la seva família i, en definitiva, la seva mort prematura.

"Prokófiev només pensava a escriure. Aquesta era la seva única preocupació, i no suportava cap cosa que l'apartés d'allò. Un dia, parlant amb Rakhmàninov, li va preguntar que com era que no dedicava més temps a compondre, i Rakhmàninov li va contestar que no podia, que estava massa ocupat preparant les seves gires de concerts, perquè amb això mantenia la seva família. Això el va obsessionar molt. Per aquesta raó, quan el règim soviètic el va atreure, dient-li que allà podria gaudir de les condicions perfectes per compondre i només compondre, sense haver de preocupar-se de res més, es va deixar enlluernar", explica Valentina Txemberdjí.

En el seu llibre, l'autora també relata amb molt de detall aquella primera visita que el matrimoni Prokófiev realitza a l'URSS el 1927,



FOTOGRAFIA DE LA FITXA POLICIAL DE LINA PROKÓFIEV

en el decurs de la qual el compositor va ser rebut amb enormes mostres d'afecte, tot obtenint-hi un èxit aclaparador. I Lina va ser testimoni d'aquell fet. "Allò de Moscou va ser quelcom d'especial: era el reconeixement veritable del seu talent per un públic amb un grau de receptivitat excepcional [...]. Ella comprenia que aquest tipus d'èxit podia deixar una empremta molt fonda en l'artista [...]. Anys més tard, en donar suport a la decisió del seu marit de tornar al seu país natal, és probable recordar aquella benvinguda, que sobrepassava el viscut fins llavors", escriu Txemberdjí.

D'aquesta manera, la família Prokófiev es trasllada definitivament a Moscou l'abril de 1936 i de

seguida es va veure que les coses no serien tan senzilles com les havien imaginades. "La vida va resultar diferent d'allò que estava acostumada. No era pas segur que trobaria el necessari a les botigues...", va explicar, anys més tard, Lina. El problema real, però, va ser la fèrria dictadura estètica del règim soviètic, que de mica en mica anà acorralant i fent desaparèixer la música de Prokófiev de les sales de concerts. Finalment, el febrer de 1948, un document emès pel Comitè Central del Partit Comunista Soviètic acusa Prokófiev –i altres destacats compositors del país– de "tendències antidemocràtiques" en les seves obres, que són considerades "alienes al poble soviètic i al seu gust artístic". També són acusades del "foment de la atonalitat i de la falta d'harmonia" i de convertir la música "en una cacofonia, una aglomeració de sons caòtics" que recorden "l'esperit de la música modernista burgesa d'Europa i Amèrica [...] negació total de l'art musical, un carreró sense sortida".

La música de Prokófiev deixà de programar-se, un cop del qual el compositor no arribà a refer-se. La seva salut començà a empitjorar i, finalment, morí el 5 de març de 1953, el mateix dia que Stalin. "Els seus familiars i amics van portar les flors dels testos de casa seva al modest funeral. Totes les flors de la ciutat van ser per a Stalin", anota Txemberdjí en el seu relat apassionant. Lina, perduda al gulag, no se'n va assabentar. **A. M. D.**

COSMOPOLITA I POLIGLOTA

Nascuda a Madrid el 21 d'octubre de 1897, filla de pares de nacionalitats diferents i vida cosmopolita, la catalanitat de Carolina Codina podria ésser considerada un fet merament anecdòtic. O potser no. El cas és que malgrat no haver viscut mai a Catalunya, Lina Codina va rebre, a través del seu pare, Joan Codina i Llubera, l'herència cultural dels seus avantpassats. D'entrada, l'idioma.

Segons el que recull Valentina Txemberdjí, Lina –a qui el seu nét Serguei Olegovitch, fill d'Oleg, anomenava “àvia”– va deixar la constància documental següent d'aquest fet. “El meu pare era espanyol. Per ser més concrets, català [...]. En la majoria dels casos, parlava amb mi en català, fet que irritava molt la meua mare. «Per què parles amb ella en català? No necessitarà mai el teu dialecte», deia ma mare. Això, llavors, enfadava molt el meu pare. «L'idioma català no és un dialecte, és una llengua. Tenim la nostra literatura i abans érem un gran imperi». I històricament, així era en efecte, tothom ho sap. Catalunya incloïa una gran part d'Espanya, el Llenguadoc i



LINA PROKÓFIEV EL 1985

part de Provença, era un regne molt poderós.”

Respecte del seu progenitor, es sap que havia nascut a Barcelona el 8 d'octubre de 1866, i que “no només cantava, sinó que componia cançons de caràcter nacional, folklòric. A la seva infantesa tingué una veu excepcional, era un soprano alt. A la catedral de Barcelona cantava com a solista en el

cor, la gent venia de lluny per a veure'l”.

Codina va deixar Barcelona per anar a estudiar cant a Itàlia, on va conèixer Olga Nemisskaia. La parella viatjà per tot el món oferint concerts, però després del naixement de Lina, la seva mare abandonà l'activitat artística. Els viatges, però, van continuar i els van portar en més d'una ocasió a Rússia, on vivia la família d'Olga i on Codina arribà a gaudir d'èxit com a cantant, essent saludat per la premsa com el “destacat tenor espanyol”.

Tot allò deixà, naturalment, una important empremta en Lina, que parlava amb facilitat cinc o sis idiomes; entre ells, l'anglès, el francès, el rus, l'alemany, l'espanyol i el català.

Al final de seva vida, de tornada a Occident, Lina visità Espanya, on va intentar trobar antecedents de la seva família. No va tenir gaire èxit en l'empresa, però segons que relata Txemberdjí, el 1989, després de la seva mort, els seus familiars van rebre una carta de Carme Bravo, vídua de Frederic Mompou, amb una còpia del certificat de naixement de Joan Codina. **A. M. D.**

RMC
311

REVISTA MUSICAL CATALANA

C/ PALAU DE LA MÚSICA, 4-6 . - 08003 BARCELONA

BUTLLETA DE DOMICILIACIÓ BANCÀRIA

Senyors, els agrairé que amb càrrec al meu compte/llibreta atenguin els rebuts que els presentarà el Consorci del Palau de la Música Catalana, pel pagament de la meua subscripció a 'Revista Musical Catalana'

ENTITAT OFICINA DC NÚM. COMPTE

Titular compte:..... DNI:

BUTLLETA DE SUBSCRIPCIÓ

Nom i cognoms del subscriptor:

Adreça:

Població i Codi postal: Telèfon:

Signatura:

Amb la quota anual de 25,24 €. Faré efectiu l'import mitjançant domiciliació bancària

(o bé taló bancari adjunt a favor de 'Revista Musical Catalana'). Per a subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

LES SEVES DADES SERAN INCORPORADES ALS FITXERS DEL GRUP PALAU DE LA MÚSICA (ORFEO CATALÀ, FUNDACIÓ ORFEO CATALÀ-PALAU DE LA MÚSICA I CONSORCI DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA), AMB SEU AL CARRER PALAU DE LA MÚSICA 4 - 6, DE BARCELONA, CP 08003, PER FER-NE LA GESTIÓ GENERAL, I EN AQUESTA ADREÇA POT EXERCIR TOTS ELS DRETS D'ACCÉS, RECTIFICACIÓ, CANCEL·LACIÓ I OPOSICIÓ.

EUROCONCERT 2010-11

L'habitual catàleg selecte sense sorpreses

Vint-i-sis temporades de fidelitat inamovible a un model constitueix un mèrit particular que ha sabut aconseguir Euroconcert en una trajectòria per això mateix, entre altres mèrits, remarcable.



CAPELLA DE MINISTRERS



MINETTI QUARTET

RMC
311

per RRM

A part de la xifra rodona i invariable de 10 concerts, més els dos dedicats exclusivament als abonats –un món també d'una fidelitat intacta–, la síntesi de l'ideari del cicle podria ser: "música de qualitat no de gran format, ni de gran mercat, servida per intèrprets i conjunts de qualitat, no de gran format, ni de gran mercat".

Efectivament, a Euroconcert, no hi són mai les grans orquestres simfòniques, ni amb elles el gran repertori sovint tòpic i repetitiu que els correspon, ni tampoc intèrprets ocupants de llocs privilegiats en rànquings estel·lars. Sí que hi ha una programació de repertori selectiu, servit per intèrprets en alguns casos emergents a punt de donar el salt al gran mercat, i conjunts més intrínsecament vocacionals que no donats a la temptació mercadològica. I entre ells, un titular irrenunciable, I Musici, un conjunt així mateix de fidelitats conceptuals absolutes, que en el curs d'aquest llarg quart de centúria ha vist molt transformada la seva formació.

Pel que fa a programes, com sempre hi domina el repertori que va de Haydn

i Mozart endarrere, encara que enguany hom presta també atenció a Chopin, en la commemoració del 200 aniversari del seu naixement, amb un recital d'un jove valor polonès, Michal Drownowski. També Schubert serà protagonista d'un concert monogràfic amb la versió del cicle *Winterreise* (*Viatge d'hivern*) a cura d'un excel·lent tenor, Christoph Genz, acompanyat al piano per Cornelia Hermann.

Els compositors italians –especialment els barrocs– ocupen un lloc molt destacat a la programació. Pergolesi (*Salve Regina* a cura del Bach Consort), i Boccherini, Carlo Farina i Vivaldi (La Magnífica Comunitat); Vivaldi (la primera part d'I Musici) i el mateix Vivaldi, Corelli i Boccherini en bona part del concert de l'Orquestra de Cambra de Berlín.

La temporada començarà el 14 d'octubre amb l'Orquestra Salzburg Solisten i Josep Colom i el *Concert per a piano núm. 17, K. 453* de Mozart en un programa que completaran la *Simfonia núm. 28* del mateix Mozart i la *94* de Haydn.

El Bach Consort Wien amb solistes vocals i la direcció i violoncel de Rubén Dubrovsky enfrontarà l'esmentada *Salve Regina* de Pergolesi i dues cantates de Bach.

La Capella de Ministrers és un dels nostres conjunts més rigorosos en el tractament de la música prebarroca de l'àmbit cultural català. El conjunt que dirigeix Carles Magraner, amb el contratenor José Hernández Pastor i la mezzosoprano Pilar Esteban, oferirà un dels programes més interessants de la temporada, amb obres de Brudieu (sobre textos d'Ausiàs March) i de Jean Verdet, Juan Cornago, Enrique de Paris i anònims.

Quartets de Haydn, Beethoven i Mendelssohn seran versionats per un jove quartet, el Minetti Quartet, que amb prou feines deu anys de vida acumula premis i reconeixements prestigiosos.

Un altre conjunt premiat, La Magnífica Comunitat, oferirà l'esmentat programa Boccherini, Farina, Vivaldi, i el Trio Ex Aequo es dedicarà a sengles trios de Haydn, Beethoven i Dvorák, de qui s'interpretarà el *número 4*, conegut com a *Dumky*.

Vivaldi i Telemann –tres concerts cadascun– s'enfrontaran en el programa d'I Musici, mentre que obra de Telemann i Händel completarà la programació de la veterana Orquestra de Cambra de Berlín amb la soprano Robin Johansen i la direcció i solista de violí de Katrin Scholz.

CONCERTS SIMFÒNICS AL PALAU 2010-11

OSV, a la recerca de nous al·licients

Un concert dirigit pel seu director titular, Rubén Gimeno, obrirà una nova edició del cicle Concerts Simfònics al Palau que ofereix l'Orquestra Simfònica del Vallès.

per RRM

Aquest cicle, fins al 18 de juny de 2011 oferirà 10 programes i concerts –enguany no s'ha programat cap concert els diumenges al matí–, que en el seu conjunt estan presidits per una idea mestra, en aquest cas la llibertat, abordada des de diferents vessants, amb conceptes com: la consciència cívica de la llibertat, la llibertat es guanya a pols, la llibertat en la raresa, etcètera, per exposar només els que corresponen als tres primers programes.

L'OSV incideix una vegada més a obrir el ventall d'al·licients de la bàsica funció concertística a uns al·licients intel·lectuals que enriqueixin i transcendeixen el mateix concepte de concert. D'aquesta manera s'obre a l'espectador un context d'inquietud sana per arribar a un gaudi més consistent de cada manifestació.

Juntament amb això es manté l'original iniciativa posada en marxa a l'edició anterior de convidar un espectador a gaudir del concert situat al bell mig de la formació. L'èxit assolit a l'edició anterior ha afavorit aquesta continuïtat.

En el pla de continguts musicals, cal remarcar per una part la presència de Rubén Gimeno en cinc dels deu concerts i la condició de compositor convidat de Jordi Cervelló –recentment premiat amb el Premi Nacional de Música de Catalunya pel seu *Concert per a violí i orquestra*–, a qui hom ha encarregat l'obra *Fanfara "els Tres Tambors"*



DAVID AFKHAM

que obrirà la temporada, mentre que tres altres composicions seves obriran els concerts tercer, cinquè i novè. Destaca especialment la d'aquest, titulada *Anna Frank, un símbol*. Pel que fa als concerts que dirigirà el titular, destaca el segon amb un programa totalment dedicat a Beethoven i amb l'actuació solista del pianista sabadellenc José Menor i la de l'Orfeó Català, que oferirà fragments de la *Missa en Do menor* i de la *Fantasia coral per a piano, cor i orquestra*. Menor obrirà el programa amb el *Concert número 4* de Beethoven.

La nòmina de directors convidats l'encapçala, pel seu prestigi, Víctor Pablo Pérez, que dirigirà el sisè concert amb un programa de gran simfonisme, amb la *Simfonia número 6, "Le matin"* de Haydn i la *número 4* de Schumann.

L'alemany David Afkham i el polonès Michal Nesterowicz constitueixen dos referents de joves directors emergents a Europa. El primer, entre altres mèrits, actualment és director assistent de la London Symphony Orchestra i el segon és titular de l'Orquestra Sinfònica Nacional de Xile i l'any 2008 va guanyar la novena edició del Concurs de Cadaqués.

David Giménez Carreras dirigirà un concert amb l'al·licient de l'actuació de dos joves guardonats en sengles concursos d'interpretació pianística importants que se celebren a Catalunya: el Maria Canals (Denis Zhdanov) i el Ricard Viñes (Ievgueni Starodubtsev), que interpretaran l'espectacular *Concert per a dos pianos número 10, K. 365* de Mozart; el programa el completarà la *Simfonia número 4* de Txai·kovski.

Gilles Apap en la doble condició de concertino i director és una de les personalitats més destacades que prendran part en el cicle. Es tracta d'una figura prestigiosa que a més ha escollit un concert original que obrirà el *Concertino* de Jordi Cervelló i continuarà el darrer moviment de *Divertimento* de Béla Bartók i de *Danses romaneses* del mateix compositor i arranjaments de música zíngara de la tradició romanesa confeigits pel mateix Gilles Apap.

Pel que fa a solistes, i ultra els esmentats, el primer violoncel·lista de l'OBC Asahan Pillai interpretarà el *Concert per a clarinet i viola* de Max Bruch amb el clarinetista Ricardo Ríoa. El violinista Sebastian Breuninger serà el protagonista del conegudíssim *Concert per a violí* de Txai·kovski en un programa completat per la *Simfonia número 1* de Brahms. Claudio Bohórquez és un violoncel·lista d'origen sud-americà però nascut a Alemanya que compta amb un remarcable historial –ha estat dirigit per Barenboim, Eschenbach, Frühbeck, Marriner– interpretarà el *Concert per a violoncel·la* d'Elgar, en un programa que inclou la *Inacabada* de Schubert i l'esmentada *Anna Frank, un símbol*, de Cervelló. Finalment, el clarinetista Martin Fröst clourà la temporada dirigit per Gimeno amb el poc conegut *Concert per a clarinet–Millenium version* d'Anders Hillborg i el *Concert per a clarinet, K. 622* de Mozart, una obra fonamental en la literatura per a clarinet i orquestra. El concert el tancarà *L'ocell de foc*, en la suite del 1919.

RMC
311

Minimalismes

L'última setmana de febrer van celebrar-se a Barcelona, en el marc de dos cicles ben diferents, dos concerts de música que solem identificar com a *minimalista*.

per LLUÍS NACENTA

El dia 24 Michael Nyman va presentar al Palau el seu darrer disc, *The Glare*, dins l'11è Festival del Mil·lenni; el dia 28, el Conjunt de Percussió de l'ESMUC va interpretar a L'Auditori *Drumming* d'Steve Reich, dins el 5è Festival Internacional de Percussió de Catalunya. Que dos concerts tan dispers puguin reunir-se sota una mateixa etiqueta dona fe del caràcter tan general d'aquesta. Això no vol dir, però, que estigui mancada de sentit. El crític Tom Johnson defineix el minimalisme com "*qualsevol música que treballa amb materials limitats o mínims*" i pondera a continuació el ventall de possibilitats que admet aquesta categoria, que és, en efecte, molt gran: "*això inclou peces que mantenen constant un so sord generat electrònicament. Inclou peces fetes exclusivament de gravacions de rius i corrents. Inclou peces que es mouen en cicles sense fi. Inclou peces que utilitzen un so inamovible de saxofon. Inclou peces que requereixen molt de temps per a passar gradualment d'un tipus de música a un altre. Inclou peces que permeten totes les altures possibles, amb la condició que estiguin compreses entre Do i Re. Inclou peces que s'executen amb un tempo que no sobrepassa les dues o tres notes per minut*".¹ Podem identificar, doncs, com a minimalista tota música que parteixi de la limitació deliberada dels mitjans per a la composició i la interpretació, una necessitat que va sorgir a meitat dels anys seixanta com a reacció a l'extrema complexitat que havien assolit, per camins diferents –oposats, de fet–, les dues propostes musicals d'avantguarda predominants després de la Segona Guerra Mundial: la música serial i la indeterminada.

La reacció davant d'aquestes dues tendències va tenir també un altre re-



MICHAEL NYMAN EN L'ACTUACIÓ AL PALAU EN EL FESTIVAL DEL MIL·LENNI EL PASSAT FEBRER

sultat, sobretot en el cas del minimalisme anglosaxó: l'abandó de la necessitat que la música seriosa havia tingut fins aleshores de distanciar-se del jazz i el *pop*. Philip Glass, Steve Reich i Michael Nyman posseeixen una sòlida formació acadèmica i utilitzen preferentment els instruments propis de la música clàssica, però hi ha un factor que fa difícil catalogar la seva obra com a tal: no han traçat una línia de separació clara, com fa tot compositor clàssic, entre la multiplicitat de ritmes i melodies *pop* que tots tenim al cap i la música que ells componen; no han interposat barreres, doncs, a la seducció dels ritmes i les combinacions harmòniques fàcils. Aquesta ambivalència de les seves composicions ha tingut l'efecte característic de tota proposta artística vertaderament innovadora: ha creat un públic nou. El públic del minimalisme no pot reduir-se ni al de la música clàssica, ni al del jazz, ni al del *pop*; té intersecció amb tots tres i és francament ampli. Podem, doncs, aventurar una caracterització del minimalisme d'Steve Reich (un dels pioners del moviment, junt amb La Monte Young, Terry Riley i Philip Glass) i de Michael Nyman (que és més jove i reconeix el seu deute amb Reich i Glass), en aquests termes: l'exploració de les possibilitats d'alguns dels recursos fonamentals de la tradició clàssica europea amb l'actitud de desinhibir gaudi auditiu pròpia del jazz i el *pop*.

Ara bé, la forma com un i altre duen a terme aquesta exploració és, en molts

sentits, oposada. A *Drumming*, Reich pren com a material sonor bàsic la tercera Sol# - Si, el timbre dels instruments de percussió, del flautí i de la veu humana i un patró rítmic reiterat. Aquests elements, profusament explotats en la tradició musical europea, els tracta d'una manera que el cànon d'aquesta tradició jutjaria aberrant. La consonància Sol# - Si (en combinació amb La# i Do#, que vindrien a fer el paper de nota de pas o d'*appoggiatura*), no contrasta amb cap dissonància, sinó que persisteix, amb modificacions, diríem, motiviques, però no harmòniques, al llarg de tota la peça, que dura, segons el nombre de repeticions que es facin, entre 70 i 80 minuts. És per això que *Drumming* no pot qualificar-se pròpiament com a música tonal –ja que el sistema tonal es fonamenta en el joc dialèctic entre la consonància i la dissonància–, sinó com a música consonant.

També el patró rítmic reiterat és treballat per Reich amb una tècnica estranya a la tradició, el *phasing*, que consisteix en la progressiva desincronització entre dos instrumentistes que inicialment tocaven el mateix patró rítmic, fins que tornen a quadrar però amb un temps de diferència (el procés pot realitzar-se més d'una vegada, afegint cada cop un temps més al decalatge). Aquest conjunt de tècniques noves, aplicades al tractament d'un material sonor antic, s'organitza d'una forma que Reich adopta per influència de la percussió

africana –tornava de fer una estada a Ghana quan va començar a compondre *Drumming*, el 1970– i que és l'element clau de l'esperit renovador de la peça, la condició que possibilita totes les altres innovacions: *Drumming* s'interpreta sense solistes ni director, és a dir, en absència de qualsevol intervenció individual amb un paper clarament determinant. Cert és que diversos percussionistes fan, en un moment o altre de la peça, el paper de guia (ja sigui perquè donen una pauta rítmica, ja sigui perquè els toca indicar als altres el moment en què cal fer un canvi), però aquesta responsabilitat va passant de l'un a l'altre, de forma que al final de l'obra no sabries dir quin d'ells pot haver tingut una responsabilitat més gran.

Michael Nyman, en canvi, no abandona mai el paper de director del seu conjunt instrumental i rebutja la influència de les tradicions musicals no occidentals sobre la seva obra. Com ell mateix afirma, “aquesta és una de les principals diferències que sempre he trobat, com a crític i com a compositor, entre els minimalistes europeus i els americans. La nostra tradició és bàsicament europea, jo obtinc tots els estí-

mul i idees musicals de la tradició simfònica europea”.² En *In Re Don Giovanni*, per exemple –una de les seves peces més conegudes, paradigmàtica de la seva forma de procedir–, pren com a material bàsic una única progressió harmònica extreta d'aquesta òpera de Mozart. S'ajusta així al procediment minimalista de treballar a partir d'un material sonor severament limitat. Reich contraresta la limitació del material fent-ne un tractament radicalment nou, insospitat –i en cert sentit inacceptable– dins la tradició de la qual ha estat extret. Nyman, en canvi, rebutja sortir dels límits d'aquesta tradició, més enllà de l'atreviment de mantenir una pulsació rigidament constant i de fer més repeticions de les que aconsella el bon gust. Però el que resulta de seleccionar un material sonor molt limitat i perfectament conegut i no donar-hi un tractament que ens faci considerar-lo des d'una nova perspectiva és una música simplista i decadent. No hi ha en ella altra cosa que una progressió harmònica que ja hem sentit en l'obra de Mozart, i que recordàvem com a incomparablement més rica. La manca, a l'obra de Nyman, de factors renovadors fa que l'espai intersticial entre la música clàssica, el jazz i el pop en

què he situat el minimalisme, deixi, en aquest cas, d'existir. La pulsació constant i la repetició insaciable d'una única progressió harmònica fan que peces com *In Re Don Giovanni*, que fou escrita el 1977, a penes es distingeixin del pop. *The Glare*, el disc que Nyman va presentar al Palau, ho demostra clarament. El cantant David McAlmont, autor de tots els temes de l'àlbum, ha convertit *In Re Don Giovanni* en una cançó pop titulada *In Rai Don Giovanni*, i per aconseguir-ho no ha hagut de modificar-la en absolut, sinó que s'ha limitat a afegir-hi, com si cantés a sobre d'un vell disc de Nyman, una melodia i una lletra senzilles. No hi ha cap mal, evidentment, a escriure música pop, però, per dir-ho amb les paraules d'Steve Reich en una entrevista que va fer-li, precisament, Michael Nyman, “la música pop tal com arriba se'n va”.³

NOTES

1. Citat per Carmen Pardo a *¿Los límites de la composición?* La Casa Encendida, 2009, pàg. 20.

2. Citat per K. Robert Schwarz a *Minimalist*. Phaidon, 2008, pàg. 197.

3. Steve Reich, *Writings on Music*. 1965-2000. Oxford University Press, 2002, pàg. 96.

RMC
311

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



Concurs Mirna Lacambra per accedir al

XV CURS DE PROFESSIONALITZACIÓ

Dedicat a l'òpera

Il barbiere di Siviglia

de Gioacchino Rossini

Tancament de la inscripció:

29 de gener de 2011, a les 24.00 h

Concurs els dies 1, 2 i 3 de febrer de 2011

Començament del Curs: dilluns 14 de febrer de 2011

Finalització del Curs: 12 de maig de 2011 amb la representació de *Il barbiere di Siviglia* de G. Rossini al Teatre M. La Faràndula de Sabadell



Organitza: ASSOCIACIÓ D'AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL

Plaça Sant Roc, 22, 2n 1a • E-08201 Sabadell (Barcelona)

Tels. 93 725 67 34 - 93 726 46 17 • Fax 93 727 53 21 • www.aaos.info • e-mail: aaos@aaos.info

Patrocinadors



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació

Fundació
BancSabadell



Ajuntament de Sabadell



MIKROKOSMOS

El cant coral ara, una breu reflexió

per PERE ARTÍS

La importància –musical, cívica i fins i tot política per les funcions de suplència que hagué d'assumir– del cant coral és indiscutible. Se'n dona referència completa al volum *El cant coral, 1891-1979* (Barcino, 1980), esdevint un referent segur.

Certament, personalitats carismàtiques com J. A. Clavé, Lluís Millet i molt més recentment Àngel Colomer, Enric Ribó, Oriol Martorell, Lluís Virgili i Manuel Cabero saberen concitar al seu voltant grups d'entusiastes per a qui els cants eren no solament un gust sinó un deure musical i cívic. Aquelles persones carismàtiques no han tingut successor i potser no cal.

Perquè avui hi ha més entitats mixtes federades que mai (amb diferents noms, 455), més cantaires ben preparats i un esplet de directors sortits dels conservatoris amb una formació completa.

La diferència, però, és que abans les activitats corals eren difoses pels mitjans de comunicació i percebudes pel poble com un bé cultural, cosa que ara no s'esdevé a excepció de comptades ocasions. Caldria que els directors de les federacions prenguessin les mesures perquè les nostres entitats –homologables en qualitat a qualsevol de les de la vella Europa– fossin prou conegudes i admirades pel públic del nostre país.

Catalunya no està tan sobrada d'entitats i institucions significatives perquè ens puguem permetre el luxe de prescindir-ne d'una de les més populars: el cant coral. Caldria, a més, el màxim suport institucional per projectar-lo a Europa i arreu del món. Perquè és una de les mostres millors del nostre potencial cultural, artístic i cívic. Pocs pobles al món tenen una riquesa com aquesta; aprofitem-la, doncs, i que sigui com una ambaixadora de Catalunya.

D'aquesta manera ens fariem dignes dels qui ens van precedir i que no van escatimar esforços per difondre la cultura als seus coetanis. Perquè per a molts d'ells el cant coral fou la forma d'aprendre a estimar Catalunya, els seus homes i els seus valors més preuats.

En definitiva, fou una eina de culturització excepcional.

Així fou i així hauria de ser als nostres dies si fóssim conscients del que cal fer ara i aquí.

'Nit de Sant Joan' inaugura oficialment el nou espai escènic

Arteria Paral·lel

Definitivament aquest mes de setembre el Paral·lel estrenarà un nou espai per a les arts escèniques amb la reposició del musical *Nit de Sant Joan* que va crear l'any 1981 la companyia Dagoll Dagom. Com ja va publicar l'RMC i així s'havia informat oficialment, aquest espectacle era previst que inaugurés Arteria el passat mes de febrer, però en retardar-se l'acabament de les obres s'ha hagut de posposar, fet que ha comportat que la companyia hagi hagut d'amortitzar-lo en bolos més o menys nombrosos.

Nit de Sant Joan, recordem-ho, manté la base del que va ser la proposta originària quan es va estrenar al Romea; ara, però, no solament amb un equip artístic totalment renovat, sinó també amb una concepció dramaturgica així mateix nova que ha dirigit el valencià Carles Alberola.

Arteria Paral·lel és l'espai que ha creat l'SGAE i que forma part d'una xarxa d'equipaments polivalents que aquesta institució té escampades a diferents ciutats espanyoles –Madrid, Sevilla, Bilbao i València–, i també a Buenos Aires i Mèxic D. F. I estan en projecte els de Bogotà i Nova York.

La posada en marxa d'Arteria Barcelona neix d'un concurs que va promoure l'Ajuntament de Barcelona després d'haver-se fet càrrec de la propietat d'un espai que abans havia estat el Teatre Español, després es va convertir en la discoteca Studio 54 i posteriorment Scenic, i que era a punt de convertir-se en un prostíbul.

L'SGAE, a través de la Fundació Autor, ha invertit prop de 12 milions d'euros a transformar aquesta instal·lació en un equipament amb més de 3.400 metres quadrats construïts concebuts per enquibir diversos tipus de manifestacions. Així, pot ser un teatre convencional a la italiana amb capacitat per a 937 espectadors amb fossat per a orquestra inclòs, un espai per a concert amb capacitat per a 1.500 espectadors entre drets i asseguts; teatre musical, 879 espectadors; sopar espectacle, 316 comensals; circ, 340 espectadors, i fins i tot desfilades de moda. A més, compta amb un espai de caràcter més íntim per acollir actuacions de petit format, un restaurant amb capacitat per a 40 persones, 3 salons per a reunions de grups reduïts i a la planta soterrani un equipament d'àudio i vídeo on es desenvoluparà recerca, desenvolupament i innovació tecnològica, amb direcció del Centre d'Art i Tecnologia Aplicada (CATA).

L'SGAE no hi actuarà com a gestor artístic, sinó que posa aquest equipament a disposició dels creadors perquè hi puguin projectar les seves propostes. Per tant, com a principi, està al servei de qui tingui quelcom a oferir, que consegüentment i per raons òbvies, majoritàriament seran associats seus.

La posada en marxa d'Arteria, en tot cas no està exempta de polèmica, perquè des de diferents instàncies es qüestiona no solament aquest equipament, sinó la mateixa xarxa, argumentant que amb aquestes despeses l'SGAE actua en una línia que no es correspon amb el que hauria de ser la seva funció. Les crítiques vénen tant des d'instàncies veïnals, que qüestionen que pugui complir una funció social d'acord amb el que exigeix la zona, com de plataformes d'oposició als criteris globals d'actuació de l'ens. **RRMC**



Sent el ballet amb la col·lecció

Conferència internacional a Anglaterra sobre Robert Gerhard

Els dies 27 i 28 de maig va celebrar-se a la seu de la Universitat de Huddersfield la primera conferència sobre el compositor català Robert Gerhard en la qual van participar acadèmics procedents d'Alemanya, Espanya, els Estats Units i la mateixa Gran Bretanya.

En el curs d'aquesta conferència es van abordar diversos aspectes de l'obra i de la personalitat del compositor vallenc, començant per la presentació d'un llibre publicat pel Centre for Research in New Music de l'esmentada Universitat de Huddersfield, en el qual s'inclouen aportacions de Joaquim Homs i de Hans Boye. El primer dia es van presentar les ponències següents: "A breathtaking adventure: Gerhard's musical education under Arnold Schönberg", a cura de Diego Alonso; "Dos apunts", Raúl Benavides; "Un Català Mundial: the early works of Roberto Gerhard", Mark E. Perry; "Gerhard's electronic music: a pioneer in constant evolution", Carlos Duque, i "Audiomobiles, Sculptures and condrams", Monty Adfkins; les dues darreres referides a la música electrònica de Gerhard, amb l'audició de la qual va acabar la primera jornada.

També es va fer referència a la música que Gerhard va escriure per al cinema i es va projectar el documental *The Explorer* amb música del compositor català.

En la segona jornada es van presentar les comunicacions: "Roberto Gerhard's Tape Collections: The electronic music", Gregorio García Karman; "Lament and laughter: emotional responses to exile in Gerhard's post Civil War works", Julian White; "Duble reality in Roberto Gerhard's ballet *Don Quijote*", Trevor Walshaw; "Roberto Gerhard's *Romeo and Juliet* (1947) and the Shakespeare Memorial Theatre", Samuel Llano; "Form and functions on Robert Gerhard's *String Quartet no. 1*", Rachel E. Mitchell; "Unity and process in Roberto Gerhard's *Symphony no 3*, «Collages»", Fernando Buide, i "Serial metamorphoses in the music of Roberto Gerhard", Darren Sproston. Després es va produir un col·loqui amb Marita Gomis i Pietat Homs, filles de Ricard Gomis i Joaquim Homs, que van parlar sobre la relació dels seus pares amb Gerhard. Finalment es va oferir un concert amb música instrumental i electrònica de l'homenatjat. Hom preveu que la segona conferència sobre Gerhard se celebri a Barcelona.

TANGENTS

per JORDI MALUQUER

'Sur le piano'

Sur le piano és el títol d'una pintura de Lluís Marsans de 1926 que s'exhibeix a Can Framis, una de les sales barcelonines de la Fundació Vila Casas. És una pintura delicada que evoca l'atmosfera de tantes cases burgeses que tenien el piano —no existien els tocadiscs ni les gramols— com a instrument preferent per fer música. Àdhuc com a instrument per a les festes particulars dels darrers anys del segle XIX en què el qui hi tenia facilitat tocava mentre els altres ballaven. Damunt del piano hi havia tapets brodats, alguna foto, algun objecte que personalitzaven la història particular de la família. Mirant el quadre, tan perfecte d'ambient i de llum, a un li sembla sentir-hi també la música.

Can Framis és un edifici agradable, al servei dels quadres que exposa, amb notable presència d'obres contemporànies, i que revela que una tria feta per un gust personal —comprèn només els quadres que els agraden— supera la feta en molts museus oficials pels experts, més amatents a recollir tots els ismes que es produeixen i que no hi manqui cap nom important que no pas a la interpel·lació que una determinada obra d'art faci a l'espectador que la visita. Aquesta impressió sobre l'art plàstic fa pensar en l'equivalent de la música, en què tot està més barrejat. Ni totes les programacions de les sales públiques estan exemptes del desig de complaure l'audiència, ni totes les programacions privades deixen desateses les músiques innovadores.

ARS SUBTILIOR

Sirventès

per XAVIER CHAVARRIA

Hi havia una vegada un senyor (feudal) d'ancestres poderosos, que tenia un coquetó i restaurat castell florentí a prop del mar, en un indret ombrívol i ufanós. Quan arribava l'època del temps clar hi feia festes musicals amb actuacions de trobadors i joglars (més joglars que no trobadors) i d'algun saltimbanqui, amb música alegroia i de fàcil digestió: ell s'aclofava, cofoi, a la torre d'homenatge envoltat d'altres senyors feudals de la contrada i d'il·lustres cavallers i prohoms del regne que després expandien la beutat d'aquelles festes, mentre vassalls i plebs s'escampaven per la verdura del pati d'armes: ell no s'hi barrejava pas, amb aital populatxo.

Però aquest senyor feudal feia una cosa moooooolt lletja: no pagava els sous promesos als trobadors. De fet, feia cosa encara més bruta: només pagava als trobadors de contrades llunyanes, als que venien dels regnes carolingis o dels dominis dels Plantagenet: als d'aquí, ni un dels rals promesos; s'aprofitava de la misèria cultural del regne i de la crisi que patia tot el continent per extorquir sense miraments, amenaçant-los de no tornar a convidar-los. Els pobres trobadors de la terra, sense força (ni sindicat) que els defensés, se sentien desprotegits davant aital usura, i podien passar un, dos anys, o més, sense rebre el dinar que els pertocava. En certa ocasió, un valerós sonador li va dir, a mitja actuació, que no seguiria tocant si no li pagava allò que li devia d'anteriors actuacions: prest, el senyor li va signar una butlla pel valor que li devia; però aquell document fou paper mullat (taló sense fons, vaja). A més, com a membre de casa noble(?), i valerós participant a la Croada contra l'infidel, aquell senyor rebia tributs del regne i del comtat (aquells que paguem tots) per enriquir els seus festeigs, i que acabaven vilment a la seva butxaca. "Les tençons que tan-yeu no són del gust dels meus il·lustres convidats!", havia arribat a etzibar a un dels trobadors, com a excusa per no pagar-li, i per fer-lo sentir malament. Fins i tot, a l'hora del tiberi, enviava aquells sonadors a menjar rosegalls i bavalles amb el servei, mentre ell s'atipava com un bacó amb la resta de senyors a la rebufada sala de pintures murals del seu castell de cartró pedra.

Però va córrer la brama, i les seves malifetes van començar a conèixer-se per tota la contrada i arreu del regne. I sort en tenia, aital senyor, de viure en temps de pau i treva, i de justícia tova i bòrnia; perquè, protegit i emparat per barons i senescals, només li podria caure el pèl. Si hagués viscut al segle XII, li haguessin tallat les mans per lladronici, i el cap per roïnesa. I per çò li dediquem aqueix sirventès, que serà tost cantat als quatre vents... I, bons oïdors, no hi vulgueu veure pas un joliu conte imaginat, sinó una vera endevinalla: traduïu fil per randa i trobareu lo brivall...

RMC
311

DEL SEU AFFM.

Sr. anònim jove estudiant de cant

(en l'avinentsa d'una estimulante representació operística)

Benvolgut amic:

I aquí el concepte "amic" adquireix una connotació alhora global i particular; per tant, m'adreço a vostè particularment, qui sigui que em llegeixi, i m'adreço a un col·lectiu vocacional en constant renovació, d'unes característiques que des de fa molt de temps em té fitada l'atenció.

El detonant, la guspira que em motiva a adreçar-m'hi, ha estat l'estimulant versió de l'òpera bufa pucciniana *Gian-ni Schicchi* en un marc tan especial com l'històric Pati de Lletres de la Universitat de Barcelona, a cura de la titulada Jove Companyia d'Òpera del Conservatori del Liceu, o sigui alumnes de Carmen Bustamante: no s'oblidi de llegir l'excel·lent secció *L'ombra de...* que li és dedicada en aquest mateix número, que m'eximeix de ponderar els seus mèrits i la meua estima. I també faig esment de la no menys excel·lent crítica que es publica d'aquesta manifestació.

M'importa remarcar que damunt del tosc escenari en què es van moure setze de vostès, es va concentrar una notable intensitat de mèrits i sobretot d'expectatives artístiques i professionals. Dintre de cadascun de vostès, s'hi pot trobar una figura important de la lírica, de la mateixa manera que dintre de qualsevol bloc de marbre, s'hi pot trobar una escultura genial. Tanmateix, no tots els blocs de marbre han gaudit ni gaudiran de la mateixa sort, ni tots els que s'inicien en el seu ofici arribaran allà on acabo de dir.

I això, que de fet és propi de qualsevol altre ofici i vocació, crec que en el seu adquireix uns matisos especials. I la

clau de volta del que intento explicar és el sobredimensionat i sobreil·lusionant atractiu que té el triomf.

El seu instrument, la veu, en ser quelcom tan inserit en el jo, si vol en l'ego, en ésser-ne també tan íntimament representatiu, converteix el seu ús professional en molt més que un ofici més. A més, no cal dir-ho, s'hi afegeix el gran prestigi social, el glamur i el ressò de tot tipus, segurament també sobredimensionats, que assoleixen els públicament triomfadors. Tot plegat comporta que sovint, si hom no pondera amb intel·ligència el seu procés vocacional, s'acabi jugant a un tot o res que, tenint en compte que el res és molt més probable que el tot, pugui comportar un àmbit de frustració de conseqüències profundes.

Crec que una de les assignatures més importants que s'haurien d'impartir als centres docents de la seva especialitat, hauria de ser el domini personal dels processos i delers vocacionals: o el que vindria a ser el mateix: aconseguir que entenguessin que el gran triomf professional és el simple goig quotidià de fer música; de cantar bé. I, en justa conseqüència, trobar-hi també, és clar, les satisfaccions subsistencials: i que la resta és només la resta; la que sigui, oripells i encimbellaments superlatius inclosos, si cal.

No sé si m'he explicat prou bé, però crec i temo, i no s'ho prengui malament, que la focalització unívoca d'objectius en el gran èxit, afavoreix la collita de frustracions.

Del seu affm.

Jaume Comellas

RMC
311Resultats del Concurs
Josep Mirabent i Magrans

Els guanyadors de la 18a edició d'aquest Concurs, celebrat a Sitges el passat juliol, en l'apartat de cambra, van ser: primer premi (3.000 euros), Saphir Quartet; segon premi (2.000 euros), Muse Piano Quintet; tercer premi (1.000 euros), Trio Pérez-Iñesta; Premi Casa Parramon al millor instrumentista de corda (800 euros), Madeleine Przybyl (viola); Premi Montserrat Mirabent a la millor interpretació d'un compositor català (600 euros), Duo A+A (interpretació del tercer moviment de la *Sonata per a viola i piano* de Salvador Brotons); dos Premis Associació Concertante a mode de concert durant l'any 2010, per al Duo Santor-Gilort i el Duo Przybyl-Schube; i Premi Fundació Mas i Mas a mode de concert dins del cicle "30 Minuts de Música", per al Quartet Tetrauk.

En l'apartat de cant: primer premi (3.000 euros), Carles Daza (baríton); segon premi (2.000 euros), Isabel Egea (mezzosoprano); tercer premi (1.000 euros), Isaac Galán (baríton); Premi Fundació Callís a la millor interpretació d'un compositor català (600 euros), Eduard Moreno (baríton) amb la cançó *Les Neus de les Muntanyes* de Martínez Valls; dos Premis Associació Concertante a mode de concert durant l'any 2010, Maria Miró (soprano) i Marta Huarte (soprano); i Premi Concertante Barcelona Academia Internacional, beca per a una *masterclass* amb el tenor Raúl Giménez, per a Abdellah Lasri (tenor).

Des de 1993, i amb la finalitat de recordar la memòria de Josep Mirabent i Magrans, fundador de les JJMM de Sitges, la seva família organitza aquest concurs de música.

Xavier Pagès, Premi
de Composició de Tarragona

El director i compositor català Xavier Pagès i Corella va ser el guanyador de la 17a edició del Premi Internacional de Composició Musical Ciutat de Tarragona amb l'obra que porta per títol *Echoes*. El Jurat del Premi era format per Vincent Paulet, José M. Sánchez Verdú, Agustí Charles Soler, Eduard Resina Bertran, Alain Weber, Jean-Pierre Dupuy, Martín Matalon i Joan Guinjoan i Gispert, com a assessor extern. El Premi està dotat amb 12.000 euros i l'obra serà estrenada a Tarragona el proper estiu de 2011.

Jornades Internacionals de Cant Coral

Del 4 al 10 de juliol va tenir lloc a Barcelona la 45a edició d'aquest festival, organitzat per la Federació Catalana d'Entitats Corals (FCEC), en el qual van prendre part diferents corals d'arreu del món: Taipei Philharmonic Youth & Children's Choir (Taiwan); Cor Abdelkader Elkhaldi, de Sidi Bel Abbes (Algèria); Libre Choir, de Pretòria (Sud-àfrica); Ensamble Vocal Fuenteclara, de Ciudad de México (Mèxic); Chamber Choir of Burntwood School, de Londres (Gran Bretanya); Turtle Greek Choir, de Dallas (EUA); i Kantak Korala, de Mungia (País Basc).

Juntament amb els participants catalans, es van preparar tres programes diferents de música coral per al concert de cloenda: "Els ressons de l'Al-Andalus", dirigits per Xavier Puig; la *Missa de Glòria* de Puccini, dirigida per Joan Martínez; i música *gospel*, dirigida per Walt Whitman.

Sent el ballet amb la col·lecció

OBRAS MAESTRAS
DEL
Ballet



Els més recents enregistraments en
DVD dels últims muntatges de les obres
cabdals representades als teatres
més importants del món.

Tamara Rojo. Primera ballarina del Royal Ballet
i Premio Príncipe de Asturias de las Artes.

Informa't a:
www.altaya.es
o trucant al:
902 99 50 50



AL TEU
QUIOSC

Altaya
www.altaya.es

'Empúries' a la Setmana Ruera de Granollers

El passat mes de maig, i després de tres anys de treball, es va aconseguir portar novament a Granollers l'obra cabdal de Josep M. Ruera. Va ser un treball conjunt entre la família Ruera, l'Ajuntament, el Teatre Auditori i l'Orquestra de Cambra de Granollers, en el qual també van col·laborar l'Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra (ONCA) i la Cobla Sant Jordi. La direcció va anar a càrrec d'Antoni Ros Marbà, el qual, a més de tenir una bona relació amb Ruera i la seva família, va estrenar l'obra i en va dirigir l'enregistrament.

Al voltant del muntatge d'*Empúries*, l'Escola Municipal de Música Josep M. Ruera de Granollers va organitzar un seguit d'actes i va crear una atmosfera adient per animar la ciutat a participar de la figura i l'obra del músic granollerí. Durant la setmana anterior al concert, es va parlar de la figura de Ruera dins de les aules de l'Escola de Música, i per tal d'acostar la seva figura i obra als més joves, també hi foren convidades les escoles de primària de Granollers.

També va haver-hi tres actes amb una rellevància especial: el divendres dia 7, una xerrada pedagògica sobre l'obra *Empúries* a càrrec d'Anna Maria Piera, biògrafa de Ruera i cap d'estudis de l'Escola de Música de Granollers; els dos concerts a càrrec dels alumnes de l'Escola de Música, els dies 10 i 11 de maig; i la taula rodona del dimecres dia 12, que, organitzada pel Teatre Auditori de la ciutat i moderada per Anna Maria Piera, va comptar amb la participació del director d'orquestra Antoni Ros Marbà, que va parlar de la seva relació amb Ruera i l'obra *Empúries*; del pianista Jordi Masó, que va parlar de l'enregistrament que va fer l'any 2000 amb versions per a piano de sardanes de Ruera i en va tocar exemples, i del músic i compositor Joan Lluís Moraleda, que va parlar de la seva relació amb Ruera i de la seva importància dins el món de la sardana.

Però l'acte central de la Setmana Ruera de Granollers van ser els dos concerts dedicats a l'obra *Empúries* que van tenir lloc els dies 13 i 14 de maig a la Sala Gran del Teatre Auditori de Granollers i que van comptar amb la presència de l'Orquestra de Cambra de Granollers, l'Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra i la Cobla Sant Jordi, tots dirigits per Antoni Ros Marbà.

Empúries és fruit de l'interès que el mestre Ruera va demostrar al llarg de la seva vida per la cultura, i especialment la música, de l'antiga Grècia. Continuament inspirat per les ruïnes d'Empúries, Ruera va escriure aquesta obra en què la unió de la cobla i l'orquestra simbolitza la unió de l'antiga civilització grega amb la del nostre país. L'obra va veure la llum l'any 1971, tot guanyant el Premi Ciutat de Barcelona, grup A, però en realitat s'ha de recular als anys trenta per trobar-ne els veritables orígens.

La primera incursió en el tema de l'antiga Grècia el va fer amb la sardana *Empúries, la grega*, amb la qual va guanyar el primer premi als Jocs Florals de Girona de l'any 1931. Poc després va escriure una obra per a orgue titulada *Bucòlics*, en estil modal grec, que actualment no es conserva, ja que va ser destruïda durant la Guerra Civil Espanyola.

Ruera va continuar treballant en el tema i l'any 1936 va presentar la seva obra *Tres moviments simfònics*, en versió per a gran banda, inspirada en les antigues modalitats gregues, en el XIV Festival Internacional de la SIMC que es va celebrar a Barcelona. L'obra va ser escollida per ser estrenada per l'Orquestra Municipal d'Instrumentos de Vent (dirigida aleshores pel mestre Joan Lamote de Grignon) sota la direcció del mateix Ruera, en el concert inaugural del dit Festival, el 19 d'abril de 1936, al Palau de Belles Arts de Barcelona.

L'any 1959 Ruera va guanyar el Premi Pau Casals als Jocs Florals de la Llengua Catalana, celebrats a la Sorbona de París, amb l'obra *Empúries: poema per a cobla i orquestra*, que havia d'esdevenir amb el pas del temps el quart moviment d'*Empúries*.

Nou anys més tard, l'any 1968, l'Orquestra Ciutat de Barcelona, sota la direcció d'Antoni Ros Marbà, va interpretar a Granollers la primera audició del poema simfònic *Pastoral*, pensat com a primer moviment d'*Empúries*. L'últim pas va ser acabar definitivament l'obra, guanyar el Premi Ciutat de Barcelona, estrenar-la a Granollers el dia 2 de maig de 1976 i enregistrar-la per a la casa Columbia de Barcelona l'any 1977. *Empúries* no va ser fruit d'una inspiració amb un resultat immediat, sinó la conseqüència del treball i la dedicació d'un home interessat per l'antiga civilització grega.

Josep Jofré

COBLA

'E la cobla va'

per JOSEP PASQUAL

El fet de recomençar la temporada amb un memoràndum de l'activitat estiuenca s'està convertint en una constant. La presència de la cobla en els diversos festivals no afluixa, i encara que podria tenir un pes específic més rotund, no pot obviar que les formacions que aposten per aquesta faceta de l'exposició musical escalen cada any cotes d'exhibició artística més altes.

El juliol s'encetava a Sabadell amb una refrescant proposta de la Cobla Mediterrània i la soprano Mercè Martínez titulada "Recordant Eldorado", mentre que el dia 17 coincidien les dates de cobla dels festivals del Vendrell –en el qual la Cobla Mediterrània abordava un immens programa simfònic– i de Peralada –que presentava Carles Santos, Begoña Alberdi, el Jordi Molina Sextet de Tenores i la Cobla Sant Jordi en una proposta que esperem que serveixi de preàmbul de moltes coses. El calendari més sonat de l'estiu el tancava el Festival de la Porta Ferrada, amb un concert a l'ús de la Cobla Sant Jordi.

Totes les propostes, de les més convencionals a les que no n'eren tant, demostraven les inquietuds estètiques de les direccions artístiques de cada festival i de cada formació instrumental. En tot cas, alguna cosa deu passar en les respectives direccions d'allò que en diuen màrqueting quan això es fa difícil de copsar en els programes. Sabadell i el Vendrell van presentar la cobla amb la mateixa normalitat amb què ho van fer de qualsevol altra formació instrumental. Per contra, Peralada i Sant Feliu s'han vist temptades per uns deixos que no fan gaire favor a la difusió del fet musical per a cobla entès com a fet musical contemporani. La proposta del Porta Ferrada va ser austera i com a tal s'havia de tractar; però dir-ne "concert de música catalana", més que auster, és enganyós. La cobla no és l'únic element de la música catalana, i si hi ha algun sector en el qual regna aquesta confusió, és exclusivament en el sector sardanista. De fet, és una tendència en la qual Peralada ha marcat precedent, tot i que sembla que de mica en mica s'ho va traient de sobre (per què no fer-ho de cop?). Enguany, per exemple una proposta trencadora com la que va presentar, la va titular "Santos & cobla: sis tenores i un senyor". Comercialment parlant, irreprotxable, però... per què especificar que aquell era el "12è gran concert de sardanes i música per a cobla"? És més; per què calia iniciar la descripció del concert recalcant que aquell era el "tradicional concert de música catalana"? De fet, com a afirmacions, són mentida, i si el que es pretenia era obrir la cobla a un públic neòfit, és molt probable que s'aconseguís l'efecte contrari. La normalitat ha arribat a les cobles. Només falta que el màrqueting se n'adoni i ho transmeti.

A PROPÒSIT DE...

Els documentals de temàtica musical de

Maria Gorgues

Tot just fa uns mesos que TV3 emetia el treball d'aquesta periodista a propòsit d'un projecte de Jordi Savall, i l'autora ja ha emprès una nova aventura que té com a objecte d'estudi la soprano Victòria dels Àngels. En aquesta entrevista n'explica els motius i n'avança alguns secrets.

per ALBERT TORRENS

-D'on sorgeix el documental *música Savall, història Borja*?

-La Direcció de TV3 em va proposar fer-me càrrec d'aquest projecte que havia presentat la productora Lavinia, i que s'ha fet també en coproducció amb Televisió Espanyola. La idea era seguir el treball d'elaboració del llibre disc que Jordi Savall treu al mercat aquest 2010, que consisteix en una selecció musical a l'entorn de la dinastia Borja.

-Com s'integra això dins de la programació de TV3?

-Vaig tenir la sort que el treball s'emetés en el programa "Sense ficció", que pertany a l'àrea de Documentals -dirigida per Joan Salvat. Bona part dels programes d'aquesta àrea -i n'hi ha bastants- van al Canal 33, però els que s'inclouen al "Sense ficció" van a TV3, i responen d'aquesta manera a una antiga lluita perquè els documentals s'emetin per la "primera" cadena.

-En què va consistir el treball al costat de Jordi Savall?

-Com que ell té molts concerts i simultanieja diversos projectes, el primer que vam fer va ser intentar esbrinar el calendari de gravació. També vam pactar com seria el nostre treball de seguiment: no és fàcil aconseguir l'espontaneïtat quan hi ha una càmera; per això nosaltres sempre estem una mica amagats, no vam voler mai tenir-hi una presència destacada. Després, vam afegir al guió altres idees que volíem explicar: donar algunes dades sobre els



CARLES MESTRES

MALGRAT QUE SIGUI CAURE EN EL TÒPIC, NO ENS PODEM ESTAR D'APUNTAR QUE MARIA GORGUES ENS REP AMB EL SOMRIURE A QUÈ ENS TÉ ACOSTUMATS D'ENÇÀ DE LES SEVES PRIMERES APARICIONS TELEVISIVES. EN CONÈIXER-LA EN PERSONA, CONSTATEM ALLÒ QUE JA ENS IMAGINÀVEM: QUE ÉS UNA DONA CURIOSA, INVESTIGADORA, INTERESSADA PER MÚLTIPLES CAMPS I ASPECTES DE LA CULTURA. EL SEU BON FER S'HA VIST RECOMPENSAT EN NOMBRESES OCASIONS, L'ÚLTIMA AMB LA NOMINACIÓ DEL DOCUMENTAL SOBRE SAVALL AL PREMI LA ROSE D'OR DEL FESTIVAL SUÍS DE DOCUMENTALS SOBRE MÚSICA DE MÉS PRESTIGI.

Borja, mostrar l'organització que hi ha a l'entorn de Jordi Savall i que li permet fer tanta feina al cap de l'any, i explicar la feina de musicòlegs i luthiers.

-Quantes persones van estar implicades en el projecte i durant quant de temps?

-Érem un equip de cinc persones; per tant, mínim: un realitzador, un director de fotografia que també fa de càmera, una productora, el tècnic de so i jo mateixa. Jo sóc l'única de TV3 que hi va treballar; la resta, ho va gestionar una productora. Per tant, en els desplaçaments que vam haver de fer, hi cabíem tots, a més dels estris, en un sol vehicle! Fèiem broma amb el temps que vam estar-hi treballant, perquè van ser nou mesos. Cal tenir en compte que, de vegades, començàvem el muntatge abans de tenir fetes totes les entrevistes. I és que Savall tampoc no ho enregistra tot de manera continuada: el seu sistema de treball juga molt amb la improvisació, les diverses combinacions de músics, i

tots vam veure que hi havia dies que la feina sortia molt de pressa, i d'altres que no. A més, ens vam desplaçar a Gandia i a Roma... D'altra banda, l'editatge d'una peça musical és més problemàtic i lent que el d'un altre tipus de vídeo.

-Per acabar, parla'ns del nou projecte que tens entre mans...

-És un documental sobre Victòria dels Àngels que jo ja havia plantejat feia temps, perquè em semblava impossible que no se n'hagués fet cap fins ara. Això implica una part important de producció -visionar bona part de les entrevistes fetes a TV3 i Catalunya Ràdio, sense descartar-ne cap tall de veu. I estem esperant que ens confirmin tota una llista d'entrevistes. També tenim documents inèdits, com ara filmacions domèstiques de la seva família, i la gravació de la final del Concurs de Ginebra que ella va guanyar. El documental és una coproducció entre TV3, Televisió Espanyola i la productora Cromosoma.

RMC
311

'War Requiem' amb armes musicals de gran abast

WAR REQUIEM de Benjamin Britten. Anja Kampe, soprano. Ian Bostridge, tenor. Peter Mattei, baríton. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Escolania de Montserrat. Dir.: Michael Boder. LICEU. 3 DE JULIOL DE 2010.

per Mercedes Conde Pons

La imatge final del concert, amb l'escenari en penombra i un Michael Boder dirigint els compassos finals amb un gest que evocava la imatge de Jesucrist penjat a la Creu, posava punt final a una litúrgia escènica de gran profunditat, tant ideològica com musical, que va tenir en la versió sentida al Gran Teatre del Liceu una de les més sòlides d'una temporada amb grans moments musicals a l'esquena. El *War Requiem* de Benjamin Britten no és una de les misses de difunts més populars del catàleg simfonic coral i, per tant, no pot ser considerada com una d'aquelles obres que serveixen de comodí a una temporada coixa d'equilibri musical. Tampoc no és aquest el cas de la passada temporada, amb moltes llums entre les ombres del futur. Ben al contrari, d'en-

trada cal lloar la iniciativa artística del Gran Teatre del Liceu de posar a l'abast del públic una obra que mereix i va tenir les millors armes –si se'm permet la metàfora bèl·lica– musicals en disposició.

El *War Requiem* de Benjamin Britten pot recordar, com a concepte, el *Parsifal* de Richard Wagner, que el mateix autor va voler qualificar de festival sagrat, però a la inversa. Britten transforma una litúrgia religiosa com és la missa de difunts en un exercici escènic –sense ser-ho en origen– imbuït absolutament d'una profunditat areligiosa; amb una dimensió, però, absolutament litúrgica. És per això que es podria qualificar l'obra de litúrgia escènica. I no és que la disposició dels músics a l'escenari tingués res de particular respecte de com Britten la devia



ANJA KAMPE

pensar, però realment, l'efecte visual del gran cor i la soprano situats al fons de l'escenari i l'orquestra disposada en dos ambients, una –la secció més gran– ocupant un costat i mig de l'escenari, l'altra –una secció cambrística–, més elevada i acompanyant baríton i tenor, els dos soldats poetes que encarnen la figura de la víctima sacrificial d'una guerra sense sentit, era molt colpidor. D'aquesta manera s'entenia, doncs, que el director, sempre atent a acollir en el tot global aquestes dues figures més allunyades del discurs general, pogués semblar un Crist que acollia en el seu si les ànimes dels dos soldats morts al final de l'obra.

Naturalment, perquè un pugui interpretar així una obra, cal en primer lloc que l'obra estigui molt ben construïda i, en segon lloc, que els intèrprets tinguin assimilat el seu rol dins l'obra i n'ofereixin una interpretació convençuda i convincent. Tots aquests factors es van donar en una versió memorable, en què van excel·lir els tres grups corals presents a l'escenari, una orquestra titular molt lliurada i uns solistes d'excepció. Anja Kampe va brillar sobretot a partir del *Sanc-tus* i el *Libera me*, amb una veu plena, generosa i acollidora. Va agradar, i molt, el baríton Peter Mattei, molt segur i amb un carisma i dots vocals privilegiats. Ian Bostridge és d'aquells artistes que genera passions –bé a favor, bé en contra–, però dels quals és indiscutible el grau de lliurament a la causa, una capacitat d'encarnar el seu rol difícil d'equiparar i una elegància innata. En darrer lloc, el mestre de cerimònies, Michael Boder, va concertar aquesta difícilíssima partitura amb molt més que responsabilitat, i això sempre té premi, si es jutja per la resposta del públic.

La lírica catalana està en bona forma

GIANNI SCHICCHI de Giacomo Puccini. Llibret de Giovacchino Forzano. J. S. Colomer. X. Agurto. C. Segura. G. Tristacci. I. Benítez. B. Álvarez. J. Boltà. N. Pindado. Orquestra del Conservatori del Liceu. Dir. artística: Carmen Bustamante. Dir. escènica: Miquel Górriz. Dir. musical: Daniel Mestre. PATI DE LLETRES DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA. 30 DE JUNY DE 2010.

per M. C. P.

Les representacions operístiques de final de curs que des de fa anys organitza el Conservatori del Liceu en col·laboració amb la Universitat de Barcelona són esperades amb il·lusió per diversos motius i per gent de molts àmbits, ja siguin relacionats amb la música o no. D'una banda, com no pot ser altrament, una de les motivacions principals ve promoguda per l'esforç i el treball dur i constant dels membres de la companyia del Conservatori durant mesos per tal de portar a bon port una òpera sencera, no adaptada ni reduïda. Una altra la propicia el suport d'unes institucions –com són el Conservatori i la Universitat– a una iniciativa clau en la formació

d'uns joves que estan, precisament en aquesta època, desitjant quin serà el seu objectiu a perseguir. I encara n'hi ha una tercera raó, que cal no obviar, que és el ressò públic que un acte d'aquestes característiques genera fora de l'àmbit estricte dels estudiants i les seves famílies. Perquè aquestes manifestacions primerenques permeten als estudiants, no només posar a prova les seves incipients capacitats artístiques, sinó també exposar-se davant d'un públic que és tot orelles i ulls, i en el qual es poden veure des de gent afeccionada a l'òpera com també responsables de diferents àrees professionals relacionades amb el gènere. Prova que aquest esdeveniment té un ressò molt més

elevat que l'inicialment buscat.

Enguany el títol escollit va ser la petita gran joia burlesca que és el *Gianni Schicchi* de Puccini. Una obra en què no sobra ni una paraula ni una nota –com passa només amb les grans obres mestres– i que té en l'apartat actoral tant o més protagonisme que en el vocal. Per això en primer lloc caldria aplaudir amb vivacitat la idea escènica de Miquel Górriz, plena de petits detalls carregats de sentit i juguesques dignes del millor *regista*. Per descomptat, això inclou una feina de perfilament de cada un dels personatges –*Gianni Schicchi* és una òpera de petit format però de dimensió coral– estudiada al mil·límetre i assumida amb convicció pels intèrprets.

Va ser realment refrescant –tot i la densa calor que regnava a l'ambient nocturn

de la darrera nit de juny– escoltar veus solvents, en general amb projecció suficient per fer-se sentir sense problemes, i amb algunes que apuntaven alguna cosa més que bones maneres. Tanmateix, valorar unes veus encara en procés de desenvolupament seria agosarat i condicionaria l'evolució del que, en realitat, encara és un *work in progress*. Despuntà, això sí, l'histrionisme de l'*Schicchi* de Joan Sebastià Colomer, la dolçor i maduresa de Ximena Agurto en l'"O mio babbino caro", el timbre fosc i ple de caràcter de la Zita de Cristina Segura i la valentia del Rinuccio de Giovanni Tristacci.

I encara més, emocionà la més que notable actuació d'una Orquestra del Conservatori del Liceu ben conscient del discurs operístic i amb un so compacte i unidireccional, sota la batuta atenta i precisa de Daniel Mestre, factòrum musical a peu d'escenari. De talent, a casa nostra, n'hi ha per donar i per vendre.

Entre el tot perfecte i el tot només perfecte

PIKOVAIA DAMA (LA DAMA DE PIQUES), de Piotr I. Txaiovski. Llibret: Modest Txaiovski. Misha Didyk. Emily Magee. Ewa Podlès. Ludovic Tézier. Lado Ataneli. Elena Zarembo. Stefania Toczyska. Claudia Schneider. Francisco Vas. Cor Intermezzo. Escolania de Montserrat. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir. escènica: Gilbert Deflo. Dir. musical: Michael Boder. Producció: Gran Teatre del Liceu.

LICEU. 22 DE JUNY DE 2010.

per J. Comellas

Pikovaia Dama o La dama de piques és una obra gran en el sentit més integrador del concepte: ho és per la seva extensió, ho és per la riquesa de components que inclou —és de les poques que encara aguanten unes dosis de ballet ultra cor infantil—, ho és pel gruix qualitatiu de la partitura, per la intensitat tràgica de l'argument i, finalment, per l'elevat nivell d'exigència interpretativa.

La versió que ens n'ofereix el mes de juny el Gran Teatre del Liceu serveix molt bé la grandesa al·ludida de l'obra en tots els seus components. Tot allò que exigeix l'obra intrínsecament, hi és ben servit: des d'u-

na dramaturgia convencional i civilitzada a una interpretació sense esquerdes, d'una solidesa manifesta.

Però malgrat tanta perfecció, tan estar tot al seu lloc i tot a punt, no va acabar de constituir un gran esdeveniment; o un esdeveniment de plena transcendència. Allò intrínsec —torno a l'argument apuntat— va tenir una cobertura de notable idoneïtat. Tanmateix, allò extrínsec, que de fet és allò més profund, no va aparèixer de manera intensa. I aquí ve a tomb una expressió clau, que manllevo del meu mestre Josep Casanovas: el misteri. Efectivament, en aquesta versió de *Pikovaia Dama*, hi va ser tot menys el misteri. O si es vol, el geni, allò que eleva-se per



EMILY MAGEE, EWA PODLÉS I LADO ATANELI

damunt de l'àmbit de la perfecció, i si cal també de certes dosis d'imperfecció, colpeix i fibla les sensibilitats; afecta l'estadi emocional amb una força corpenedora inexpressable.

L'alta artesanía de la dramaturgia de Gilbert Deflo, tanmateix carinclona i antiquada, serveix més l'ah! admiratiu que no la inquietud intel·lectual. I les magnífiques interpretacions de Misha Didyk (Hermann), Ludovic Tézier —esplèndid en el moment de lluïment individualitzat que ofereix l'obra a tots els can-

tants—, la d'Emily Magee (Lisa) o la de Lado Ataneli (comte Tomski), van ser això, magnífiques, però immerses en un conjunt molt més acadèmic que no transcendent; alhora Ewa Podlès va posar en evidència que la dimensió actoral no és el seu fort. I per descomptat, no va fer oblidar Leonie Rysanek. En una obra amb una important càrrega simfònica, l'Orquestra del Liceu va poder mostrar-se menys vulnerable del que acostuma, ben agombolada pel bon moment del Cor.

RMC
311

Homenatge a Chopin

PIANO A L'AUDITORI. Albert Guinovart, piano. Chopin. Guinovart: *Fantasia-Evocació*.

L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 1 DE JULIOL DE 2010.

per Lluís Trullén

Albert Guinovart va mostrar-nos davant d'un públic que omplia la Sala Oriol Martorell de l'Auditori el seu homenatge a Chopin, no només amb la interpretació d'obres del compositor de qui enguany commemorem el bicentenari, sinó amb l'estrena de la *Fantasia-Evocació* inspirada en temes de Chopin. En el decurs dels anys, Chopin sempre ha estat un referent per a Guinovart, un compositor que el pianista —com tants d'altres— estima d'una manera particular; però en el transcurs d'aquests anys la seva visió de Chopin sembla haver canviat, haver madurat cap a un sentit interpretatiu cada cop més personal. El seu Chopin ha guanyant en contundència, en fortalesa de tim-

bres, però sense abandonar, els moments de més demanda lírica, instants en els quals Guinovart es troba molt a gust. Les sonoritats màgiques dels *Nocturns* (dels quals va interpretar cinc) o del segon *Impromptu* van ser transmeses no sota una línia musical excessivament contemplativa, ni amb un abús del *rubato*, sinó cercant una visió que malgrat ser poètica i d'un indubtable gust pel lirisme, sempre mantenia un volgut equilibri per no caure en una línia musical exageradament apol·línica. El pianisme de Guinovart es troba còmode en les grans estructures harmòniques i en passatges de gran demanda tècnica (per això és un gran intèrpret de Rakhmànov i Gershwin), però potser hi ha moments en què peca

d'un excés de velocitat (com en el segon i darrer moviment de la tercera sonata o en l'apartat final de l'*scherzo*). La seva espectacularitat de so, la força, l'apassionament i la vehemència són eixos que van marcar un recital d'indubtable bellesa i que va tenir més Chopin fora de programa i, per descomptat, dos temes del mateix pianista pertanyents a *Flor de nit* i *Mar i cel*. Pel que fa a l'obra que presentava, *Fantasia-Evocació*, està basada en motius pertanyents a la primera balada, la fantasia *impromptu* i en un dels valsos que harmònicament i melòdicament han passat pel segell inequívoc d'un pianista que per exemplificar-ho amb dos noms mítics, mira més el Chopin de Maria João Pires que no el de Claudio Arrau.

No voldríem acabar sense fer esment d'uns fets que si bé poden ser habituals en una sala de concerts, en aquest recital van sobrepassar tot el que hom pot imaginar. No pot ser

que el pianista s'hagi d'esperar fins que un cop començat el recital, cinc persones del públic que arribaven tard s'hagin d'acomodar a les primeres files de platea fent aixecar tothom. No pot ser que hagi d'aturar el recital i sortir de l'escenari fins que probablement un audíofon deixés d'acoblar-se i deixés de fer un so agut molest. No pot ser que a les 21 hores sonin nombrosos rellotges indicant el punt horari. I el detonant: un telèfon mòbil va obligar Guinovart a aturar una interpretació d'un *Nocturn*, el telèfon mòbil s'apaga i Guinovart reprèn el *Nocturn* i al cap de pocs segons torna a sonar. La gent del públic comença a increpar la persona en qüestió que, "cua entre cames", abandona la sala, això sí, amb el mòbil encès. Guinovart des de l'escenari assistia atònit a "l'espectacle" que a més d'un li va causar vergonya aliena. Guinovart va demostrar una professionalitat i un poder de concentració absoluts.

L'OSV avança a ritme de... mambo!

CONCERTS SIMFÒNICS AL PALAU. Orquestra Simfònica del Vallès. Rocio Ignacio, soprano. Jorge de León, tenor. Jordi Godall, narrador. Dir.: Rubén Gimeno. Txaikovski, Lehár, Bernstein. PALAU DE LA MÚSICA. 13 DE JUNY 2010.

per M. C. P.

Una autèntica festa és el que l'Orquestra Simfònica del Vallès (OSV) va organitzar en el darrer concert de temporada del seu cicle al Palau de la Música Catalana. És cert que el programa ho propiciava, però qui ha dit que un programa "fàcil" i "accessible" hagi de desmerèixer el resultat final d'un concert? L'OSV sembla haver trobat la seva direcció —la de la divulgació i exercici didàctic de la música— i avança amb pas ferm cap a la consolidació d'un sistema que

s'albira ple d'encerts.

L'OSV obrí foc amb l'exaltada obertura fantasia *Romeu i Julieta* de Txaikovski, una obra plena d'alts i baixos emocionals, que requereix un treball intens a nivell orquestral per mantenir la tensió i direcció que exigeix el drama dels amants de Verona. Rubén Gimeno ho va posar tot de la seva part per contagiar als músics aquesta energia motora que impregna la partitura de Txaikovski i els músics van respondre-hi amb moltes ganes.

Amb la "Suite núm. 1" de *West Side Story* de Leonard Bernstein, el concert tenia un reclam prou atractiu, però a aquest s'hi va afegir la presència de dues veus del panorama operístic actual que estan obrint-se camí a grans passes dins del competitiu món de la lírica. La soprano sevillana Rocio Ignacio i el tenor natural de Tenerife Jorge de León van ser els encarregats de donar cos i veu als Romeu i Julieta del segle XX (Tony i Maria) i ho van fer amb una implicació total, no només a nivell vocal. Però abans, dos fragments de l'opereta de Franz Lehár *La viuda alegre* van fer taral·lejar a una gran part del públic i somriure complagut en veure l'atractiva parella cantar i dansar al ritme del vals "Lippen schweigen"; això sí, can-

tant en castellà.

A la segona part, i a banda de contagiar al públic el ritme frenètic del mambo —amb un lliurament exhaustiu dels músics, alguns amb cara d'estar passant-s'ho d'allò més bé—, es va poder gaudir d'una dolça interpretació d'alguns dels fragments més coneguts de la magistral obra de Leonard Bernstein, *West Side Story*. Els dos cantants, molt implicats en l'acció, van deixar clar que posseeixen dues veus de molts quirs, valors que reiteren unes agendes amb compromisos futurs de gran responsabilitat. El deliri del públic obligà la parella a reiterar els adéus amb el final del duet del primer acte de *Rigoletto*, mentre que l'orquestra s'acomiaà fins al curs vinent a crits de: "Mambo!"

L'esplèndida Christine Schäfer no s'ho mereixia

RECITAL CHRISTINE SCHÄFER, soprano. Graham Johnson, piano. Schumann, Brahms, Wolf. LICEU. 21 JUNY DE 2010.

per J. C. C.

Una cantant d'esplèndida musicalitat, exquisidament i sentit expressiu i un repertori intel·ligentíssim no mereixien el que es van trobar. I el que es van trobar va ser una platea i graderies alopeciques, un públic fred i fins distant, fins i tot amb espectadors de primera fila —de distància, no ens confonguem— a cinc metres de

la soprano aixecant-se maleducadament quan es disposava a cantar el seu primer i únic bis. I per acabar-ho d'adobar, els crits estentoris i forassenyats, oïmes en el context intimista d'un recital, d'un cridaner força present als auditoris, que molesten en gran manera espectadors i artistes.

Christine Schäfer, malgrat posseir un historial atapeït de fites del més elevat relleu —ac-

tuacions a Salzburg, Glyndebourne, Staatsoper de Berlín, Met, Covent Garden, etcètera—, a Barcelona és poc coneguda i, de fet, fa la sensació que és d'aquelles artistes més preocupades de fer la feina amb rigor que de vendre's; començant pel conreu de la seva imatge exterior, d'una austeritat i eixutesa gairebé conventual. Tanmateix, quan comença a cantar, apareix una gran artista, que serveix el lied amb una gran intensitat expressiva i amb una elegància i un refinament que penetren en l'ànim de l'espectador.

A més, va preparar un programa d'un gran atractiu basat amb tres generacions de romàntics, separades cronològicament de manera molt equilibrada. Entre Schumann i Wolf hi ha 50 anys i també, molt interessant, entre el primer i el tercer, dues mirades molt diferents de servir quatre poemes. Serena, amable, d'una encantadora senzillesa en el primer; i tensa, dramàtica i potent en el segon. Tot molt ben mostrat per la soprano. Tot un regal per a espectadors sensibles, que dissortadament va passar massa desapercebut.

Programa i interpretació excel·lents

ELS DIUMENGES AL PALAU. Orquestra de Cambra de Granollers. Trio Kandinsky. Jaume Torrent, guitarra. Dir.: Manuel Valdivieso. Sor, Haydn, Beethoven. PALAU DE LA MÚSICA. 6 DE JUNY DE 2010.

per LL. T.

Una de les claus fonamentals del bon funcionament d'un concert rau en la selecció de les obres programades i, per descomptat, en una bona interpretació. Un programa coherent, en el qual el classicisme i els primers passos cap al romanticisme, que incloïa pàgines de Sor, Haydn i Beethoven, van cen-

trar el concert que l'Orquestra de Cambra de Granollers i solistes convidats, sota la direcció de Manuel Valdivieso, van oferir dins el cicle Els Diumenges al Palau. Una obra arranjada per Sergi Casademunt com la *Suite per a orquestra amb guitarra sobre el ballet Alphonse et Léonore* de Ferran Sor va tenir com a protagonista Jaume Torrent. L'obra, basada en una comèdia de Molière, consta d'una vintena

de parts, cinc de les quals han estat triades per Casademunt a fi de compondre aquesta *Suite*. D'estil marcadament galant, amb un melodisme influenciat pel *bel canto*, aquesta obra delicada i de gran inspiració melòdica va ser tractada amb gran sensibilitat per la guitarra de Torrent, establint uns diàlegs amb l'orquestra que responien a l'equilibri clàssic imprescindible per a aquesta obra de cançons perfectament estructurats. L'orquestra, que va ser conduïda per Valdivieso amb gran cura per cercar un equilibri sonor i unes sonoritats refinades, va mostrar-nos en el decurs de la *Sinfonia núm. 80* de Haydn, una sonoritat refinada, un tre-

ball acurat i una conjunció certament lloable que denotava un gran equilibri en les seccions. El concert va cloure amb el *Triple* de Beethoven, amb el conegut Trio Kandinsky (Amparo Lacruz, violoncel; Corrado Bolsi, violí, i Emili Brugalla, piano). Gran treball dels solistes, amb una versió rotunda però alhora refinada en l'expressió i amb un sentit musical en què es produïa un cuidat equilibri entre la transparència clàssica i aquella fortaleza marmòria que anuncia el Beethoven netament romàntic. Una compenetració entre solistes i orquestra per oferir-nos un Beethoven d'una bellesa musical inqüestionable.

Origamis sonors

L'AUDITORI CONTEMPORÀNIA. Sónar a l'Auditori. BCN 216. Dir.: José Luis Estellés. K. Saariaho, T. Takemitsu, B. Casablanques, H. Kozakura, J. M. Guix.
L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 17 DE JUNY DE 2010.

per Josep Barcons Palau

Fa anys hi havia un anunci que, basat en zim-zum zim-zumiiiiiii, es preguntava "a qué huelen las nubes". L'anunci –que devia ser bo, si ha quedat en la memòria televisiva de tota una generació–, deixava la pregunta sense resposta, i suposem que havia de ser la capacitat sinestèsica dels espectadors la que resolgués l'enigma.

De manera anàloga al que feia aquell anunci, el Sónar d'aquest any semblava que es fes la pregunta: "quin és el color de la música contemporània", però en comptes de deixar la pregunta oberta i permetre que fossin els oients els qui imaginessin colors i formes, encarregava amb bon criteri als artistes visuals Ricard Marxer,

Òscar Sol i Cristian Vogel que la contestessin. El resultat, en tots els casos, s'allunyava de la simple il·lustració i confegia –sobre preeminència de negres, vermells i blancs: deu ser que la música contemporània es veu així?– un paisatge gràfic que no destorbava el discórrer d'una música que tenia el Japó com a element aglutinador.

Dos feixos de línies (un de vermell i un altre de blanc, i dos punts, també vermell i blanc, que buscaven trobar-se) servien de rerefons a les indagacions rítmiques de Kaija Saariaho sobre *Six Japanese Gardens*; unes indagacions que –semblantment al que passava a la imatge– partien d'un lleu desfament rítmic per generar un cosmos de sons prefe-

rentment indeterminats, despleats amb convicció pel percussionista.

El *Toward the Sea III* de Toru Takemitsu afegia el color gris cetaci a la paleta cromàtica blanc-i-roja inicial, i les línies anteriors es transformaven ara en traços d'aquarel·la: flauta en Sol i arpa resolien les fluctuacions melòdiques sobre les notes Mi bemoll, Mi i La (ES-E-A en alemany, o sigui sea), un motiu que, a partir d'aquesta peça encarregada per Greenpeace per a la campanya "Salvem les balenes", fou recurrent en l'obra del compositor nipó. Els traços més gruixuts i pastosos de *N.A.M.I.*, estrena absoluta de Hideki Kozakura, compositor japonès fincat –també estèticament– a Alemanya, es formalitzaven amb una paleta cromàtica també basada eminentment en vermells i blancs.

Els depuradíssims *Tres haikus per a piano* de Benet Casablanques, de factura brillant i altament evocadora, comptaven amb una opció visual més

essencialista, hereva pràcticament del suprematisme i el constructivisme russos, que es mantenia també en l'*Haiku per a trio* (violí, violoncel i piano), de gran volada i efectiva comicitat final.

També subtilíssima, si bé estèticament dissimil de l'obra de Casablanques, el *Vent del capvespre* de Josep Maria Guix presentava murmuris, xiuxiejos, harmonies de quietud i balanços meravellosos entre els timbres. Així es generava un món sonor gairebé eteri, de pinzellada detallista i cal·ligràfica, que feia que hom s'oblidés de la projecció i la mirada baixés cap a una escena on els músics del BCN 216, guiats amb cura per José Luis Estellés, es posaven al servei d'aquesta partitura premiada recentment al Martiriano Memorial Composition d'Illinois.

Així com es diu que la millor música espanyola és escrita per francesos i russos, serà ara –Takemitsu a banda– que la millor música japonesa és feta a la Mediterrània?

Orgueneria francesa d'alt llinatge

ORGUE AL PALAU. Michel Bouvard, orgue. J. S. Bach, C. P. E. Bach, C. Franck, J. Bouvard, L. Vierne.
PALAU DE LA MÚSICA. 18 DE JUNY DE 2010.

per M. C. P.

Probablement l'objectiu d'aquest concert no era reivindicar el protagonisme de l'orgue del Palau de la Música com un instrument que mereixeria més presència a la programació musical barcelonina, ni tampoc recordar al públic present que la música per a orgue és un llegat musical valuós que cal no oblidar, ni tampoc donar a conèixer un dels organistes més actius del panorama musical actual, com és Michel Bouvard. Però totes tres fites es van aconseguir en un concert que aplegà molt més públic del, francament, esperat i que va assolir un èxit que fins i tot sorprengué un emocionat Michel Bouvard. Un concert que normalment aplega un nombrós grup de turis-

tes que troben en l'econòmic preu de les entrades la possibilitat d'escollar música en directe i visitar el monument arquitectònic per un preu mòdic. Però, a banda d'això, aquest concert era també el concert inaugural del cicle d'Orgues a Catalunya i la presència de seguidors i amants d'aquest gènere s'havia de fer notar, com així, sortosament, va ser.

Michel Bouvard va confegir un programa adequat a les possibilitats de l'instrument del Palau, tot traçant una línia temporal en la tradició orguenera que aplega en si mateix l'instrument neoromàntic ideat per a la sala de concerts de Domènec i Montaner. Si bé les obres per a orgue de Johann Sebastian Bach resulten mancadades d'efecte en aquest instrument –la manca de reverberació que ofereix una esglé-

sia es gira en contra de la magna obra per a orgue del cantor de Leipzig–, el discurs musical de Bouvard es va definir des de bon començament deixant entreveure una personalitat interpretativa de primeríssim nivell. Ni més ni menys estem parlant d'un deixeble directe de la tradició orguenera francesa que entronca, a través del seu avi organista i compositor Jean Bouvard, amb personatges de l'alçada de Louis Vierne, Florent Schmitt i Vincent D'Indy.

El concert prengué volada a partir del *Coral núm. 2 en Si menor* de César Franck –que permeté exposar totes les possibilitats dinàmiques i acústiques de l'instrument– amb un discurs impecable i que aconseguí arrodonir amb dues obres gairebé impressionistes del seu avi Jean Bouvard, basades en melodies de Nadal de tradició francesa, i una *Meditació* de Louis Vierne –reconstruïda per Duruflé– commovedora. El Ca-



relló de Westminster de Vierne clougué el concert oficialment de forma brillant, però dues propines coronaren un concert que ja havia assolit les fites de satisfacció esperades. Una transcripció excel·lent de l'organista i professor d'orgue a Lovaina i Utrecht, Reitze Smits, de les *Variacions serioses* de Mendelssohn –originalment per a piano– va trobar en la interpretació de Bouvard una profunditat insòlita. La nota més commovedora la va posar la interpretació inèdita d'una nadala catalana recollida de memòria per Jean Bouvard que el seu nét va exposar amb gran complicitat amb un públic ja rendit a una tarda de música per recordar.

RMC
311

Quatre mans i un sol esperit

TEMPORADA DE MÚSICA DE CAMBRA A SANTA CRISTINA D'ARO. Nexus Piano Duo. Mompou, Schumann, Barber, Rakhmàninov. Església de Santa Cristina d'Aro. 12 de juny de 2010.

per Xavier Chavarria

Mireia Fornells i Joan Miquel Hernández són dos pianistes de categoria i llarga trajectòria, compromesos amb la creació contemporània i amb els músics d'aquí, i que proposen sempre repertoris atractius, innovadors, equilibrats i ben digerits. Dos pianistes que quan toquen junts, a quatre mans, es converteixen en un de sol; i aquest és el seu gran atot, el valor que tenyeix tot el que toquen: la compenetració és màxima en tots els aspectes, tant rítmic i dinàmic com de caràcter i d'esperit: fins i tot la co-

reografia de gestos que bullen de la música posa de manifest que l'obra ha estat entesa, interioritzada, digerida i regurgitada per tots dos de la mateixa manera: sembla ben bé que toqui una sola persona amb vint dits. I aquest és l'ideal en tandems musicals com aquest. Tot això, combinat amb el gust exquisit de les seves interpretacions, fa del Nexus Piano Duo un dels millors duets de casa nostra.

Les tres *Comptines* de Mompou que van obrir el recital van sonar cristal·lines i subtils en la seva simplicitat. Els sis im-

promptus que formen les *Imatges d'Orient* de Schumann ens van mostrar la vena melòdica del duo, i l'amplitud de so, sobirà i generós. I la sorprenent i encisadora *Suite Souvenirs*, l'opus 28 de Samuel Barber, els va permetre jugar amb els contrastos, amb l'humor i els ritmes de dansa. Schumann i Barber, però, van patir en alguns moments un excés de pedal, que probablement en una altra acústica no s'hagués notat, però que amb la fina i persistent reverberació de la volta romànica de Santa Cristina es va fer més evident i va acabar embarrussant certs passatges.

A la segona part, i després de tres meritoris fragments de la *Suite*, op. 11 de Rakhmàninov, el Nexus Piano Duo va atacar el que havia de ser l'obra de mèrit del concert, la pro-

va de foc: la *Rhapsody in blue* de G. Gershwin. La lectura va ser vigorosa i espurnejant, amb decisions tècniques i interpretatives agosarades però afortunades. En aquesta peça es va fer més evident que mai l'absoluta compenetració dels dos pianistes, que van quadrar al mil·límetre fins i tot passatges de *tempo* elàstic, amb *rubatos*, *accelerandos*, *ritenutos*, aportant tota la llibertat rítmica que demana aquesta obra perquè respiri i balli amb naturalitat. L'únic pecat, el progressiu descontrol de la velocitat de l'obra, que va acabar massa emballada. Els efusius aplaudiments van arrencar tres bisos (Ligeti, l'*Abendlied* de Schumann i l'esbojarrat *Pandemonium* de Cosentino) que van posar la cirereta a un recital refrescant.

Fins i tot sense dramaturgia valia la pena

EL JUGADOR (versió de concert) de Serguei Prokófiev (música i llibret). Vladimir Ognovenko. Olga Guryakova. Mikhaïl Vekus. Stephan Rügammer. Joan Martín-Royo. Francisco Vas. Olga Savova. OBC. Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Aleksandr Anissimov. LICEU. 29 DE JUNY DE 2010.

per J. C. C.

Una platea novament esclarissada, afavorida en part i amb molta probabilitat per una transmissió futbolera "transcendent", no constituïa el brou de cultiu més favorable perquè una obra contemporània oferta en versió de concert tingués una acollida prou càlida com així va ser.

I és que, cal deixar-ho clar, el problema no és si l'obra és contemporània –i menys quan, com aquesta, ja arrossega gairebé 100 anys de composició i 80 des de l'estrena. La qüestió és si l'òpera, la que sigui, té o no té entitat musical. I aquesta en posseeix a dolls, matisos i consideracions estètiques a part. Serguei Prokófiev, massa poc conegut en aquesta faceta,

va ser un compositor d'una forta personalitat, que en el curs d'una trajectòria humana i també formal no exempta de contradiccions, va bastir un *opus* d'una transcendència indiscutible.

Superant els esquemes clàssics, en un discurs basat en un joc dialogal molt viu i tallant –que per tant margina els abandonaments melòdics–, l'obra, fins i tot en la versió de concert, atrapa i manté l'espectador atent i interessat.

La versió va ser en bona mesura com aquelles que en els temps pretèrits oferien pràcticament companyies especialit-

zades: en aquest cas un aplec d'interpres bons coneixedors d'aquest món cultural i –insistent– estètic en què, a personalitats tan potents com la d'un artista consagrat com Vladimir Ognovenko, s'hi afegia un tenor tan esplèndid com Mikhaïl Vekua –el jugador que dona títol a l'obra–, la jove Olga Guryakova i l'encara vital i gairebé llegendària Elena Obraztsova.

L'OBC va donar el gruix i brillantor particulars, per no habituals, a aquesta parcel·la, sota la batuta d'un altre expert en la matèria, Aleksandr Anissimov.

Fastuós Royal Ballet

THE ROYAL BALLET. Jove Orquestra Nacional de Catalunya. *La bella dorment*. Música: Piotr I. Txaikovski. Coreografia de Marius Petipa, modificada per Frederick Ashton, Anthony Dowell i Christopher Weeldon. LICEU. 10 DE JULIOL DE 2010.

per J. C. C.

Tal com podia esperar-se, la versió que va oferir The Royal Ballet de *La bella dorment* va constituir un espectacle grandiosament espectacular, valgui la insistència

en aquest terme, d'altra banda tan matusserament emprat avui dia.

Parlar de ballet clàssic rus és remetre's justament i amb exactitud a aquest concepte, entès en la seva accepció primigènia de creació d'un es-

pectacle: una manifestació pensada per complaure la dimensió més immediatament sensible del receptor, segons com també la més perifèrica, encara que no és ben bé aquest cas.

Color, llum, música brillant i alhora prou consistent, un guió lleuger i assumit, unes interpretacions molt pròximes al límit possible i fins i tot color en una escenografia formalment convencional però rica, no podien donar altra cosa que aquest resultat. Potser va man-

car-hi el factor imprevisible, limitat a les aportacions enriquidores que ha sofert, felicitment, la coreografia original de Petipa.

D'aquesta manera The Royal Ballet –malgrat que no vàrem gaudir de la formació titular, tant li fa– va passejar damunt l'escenari del Liceu, amb tota autoritat, el seu extraordinari i ben merescut prestigi; la seva condició de grandíssima companyia de ballet clàssic.

esmuC

Escola Superior de Música de Catalunya

SETEMBRE 2010
NÚMERO 58

Grans Conjunts 2010 Cloenda de luxe



La interpretació del cant gregorià avui Però, quina interpretació?

El cant pla s'ha interpretat durant segles. Per això la manera d'executar-lo ha canviat a mesura que els estils musicals evolucionaven i es transformaven. El més sorprenent és que hagi perdurat en el transcurs dels anys, compartint el seu "territori" amb les novetats polifòniques. I a cada país, a cada regió, les tradicions de cant imposaven les seves pròpies maneres, lluny de la uniformitat que a partir del segle XX es va propugnar per a les músiques litúrgiques. Heus aquí dos exemples que tenen presents aquestes tradicions.



Juan Carlos Asensio

ESMUC. Schola Antiqua

Val a dir que *a priori* sembla senzill parlar de la interpretació del cant gregorià, però són tants els actors musicals que en participen, i tants els segles en què s'ha interpretat, sotmesos a profunds canvis pels vaivens de la mateixa història de la música, que voler recuperar el "so autèntic" als nostres dies sembla una tasca poc creïble.

L'home del segle XIX, però, àvid de coneixements del passat i convençut en la seva sana bogeria de posseir la clau que obria la porta de l'execució "*a l'estil de les antigues èpoques*", ho va creure possible. De fet, fa només un parell d'anys celebràvem el centenari de l'aparició de la primera edició oficial de les melodies gregorianes. En efecte, abans de 1908, any en què va aparèixer el *Graduale Romanum*, un recull de melodies per ser interpretades per tota l'Església (si més no, pel que fa a la Missa), no existia una tradició melòdica unificada i, per tant, obligatòria (l'*Editio Medicea* de 1624 va ser oficial, però no obligatòria per a tota l'Església). En conseqüència, la interpretació tampoc no podia ser unificada i uniforme.

Com que el cant gregorià és una música vocal, la seva execució va lligada molt profundament a la interpretació del text. I atès que el repertori es va estendre pels monestirs de tot Europa –des del nord d'Alemanya fins al sud d'Itàlia; de l'Est europeu fins al Finisterre hispà–, la pronunciació dels textos llatins musicats havia de provocar diferents articulacions melòdicoverbals a cadascun dels llocs en què s'interpretava.

Ara bé, de quin cant gregorià parlem? Del que interpreten els monjos d'una comunitat, o del més selecte, reservat a l'*Schola Cantorum* o fins i tot al solista principal de la mateixa *schola*?

Precisament el fet que s'hagi pogut rescatar aquesta música i que avui dia s'interpreti en directe, al seu context, ens dona una sèrie de pistes. La nostra imatge de la interpretació de la monodia litúrgica varia segons el context. No és el mateix escoltar el cant pla interpretat per un cor monacal masculí que per un de femení, com tampoc no és igual assistir a un ofici al monestir alemany de Metten que al meridional de Montecassino. Per no parlar dels de cors que ni tan sols són monacals, veritables professionals –la majoria, amb estudis específics sobre cant gregorià a universitats o conservatoris–, amb una paleta sonora i una "professionalització" de la interpretació monòdica difícil de superar per la seva preparació tècnica i vocal. Per descomptat, un cor de monjos –encara que siguin ells els veritables professionals del cant– quasi mai no arribarà a aquests extrems de virtuosisme, ajust, afinació i precisió (ni és la seva missió), però aquestes mancances es contraresten amb la devoció i la convicció que es fan paleses en la seva oració cantada, tan viva com diària i contextualitzada.



Marcel Pérès

CIRMMA (Moissac). Ensemble Organum

La interpretació del cant pla de l'Església llatina ha plantejat nombrosos problemes, sobretot a partir del segle XIX. En aquella època es va fer un gran esforç per intentar aclarir els criteris d'interpretació d'aquest repertori, però els que aleshores s'autodenominaven "restauradors" del cant eclesiàstic van ignorar deliberadament la concatenació dels fets històrics i per sobre de tot es van proposar trobar una forma arquetípica de repertori únic del cant pla –el que en llenguatge comú s'anomenava cant gregorià. Es van emprendre moltes investigacions per esbrinar l'estat inicial de les melodies gregorianes, però en aquesta recerca –que es considerava com una transposició dels mètodes de la filologia– l'aspecte sonor de la interpretació musical del cant pla sovint va ser objecte d'un contrasentit, amb més o menys bona voluntat dels autors.

L'Escola de Solesmes va ser el laboratori on, al llarg d'uns cinquanta anys, es van preparar noves edicions de cant pla ometent els repertoris que no pertanyien estrictament al cant gregorià. S'hi va elaborar també una nova manera de cantar que, sovint, es presentava com una alternativa diametralment oposada a les tradicions del cant eclesiàstic aleshores vigents. Però, per damunt de tot, s'hi va construir una nova historiografia del cant religiós, de la qual només ara –un segle més tard– comencem a entendre les limitacions i les distorsions que provoca en la percepció dels fets històrics.

S'havia afirmat, amb tota certesa, que el cant gregorià va ser introduït al país gal a finals del segle VIII, i que l'adveniment de la polifonia al segle XII n'havia provocat una decadència que s'allargà fins a les reformes de finals del segle XIX –quan finalment el gregorià, engreixat per aquesta proclamació amb l'adjectiu "autèntic", recuperà la seva carta de noblesa gràcies als treballs de restauració dels benedictins francesos de Solesmes. Segons això, tot el que es va editar o produir entre el segle XII i XIX en matèria de cant pla no tenia interès i no mereixia ser estudiat. La bibliografia contemporània sobre el cant monòdic eclesiàstic va molt unida a aquesta visió militant de la història, la qual cosa explica que els repertoris de cant pla posteriors al segle XII hagin estat molt poc estudiats, en comparació amb l'impressionant nombre de tesis i articles dedicats als manuscrits anteriors al segle XIII.

Des de fa uns anys, però, s'observa una evolució positiva que intenta recuperar algunes d'aquestes tradicions de cant litúrgic. En la majoria de casos, per damunt de les semblances melòdiques i rítmiques, aquests testimonis ens informen també sobre un estil vocal i una manera d'emetre la veu que, malgrat que es pugui qualificar de rústica, conserva indicis d'una sonoritat i d'un estil. Val la pena fer-ne l'estudi i la difusió.

Cloenda del cicle de concerts dels Grans Conjunts de l'ESMUC

El passats dies 30 de maig i 14, 16 i 18 de juny van tenir lloc els concerts que formen el cicle de Grans Conjunts que promou l'Escola Superior de Música de Catalunya, amb l'objectiu de donar a conèixer al públic part de l'activitat de l'Escola, i alhora donar l'oportunitat als estudiants de l'ESMUC de formar-se en les sessions de treball i d'actuar davant el públic. Les actuacions de la Banda, la Cobla, la Big Band i l'Orquestra Simfònica van tenir lloc a la Sala Oriol Martorell per a les tres primeres formacions, i a la Sala Pau Casals en el cas de l'Orquestra. Aquestes quatre vetllades van posar punt final a les jornades d'estudi i assaig que serveixen de preparació als concerts, a la vegada que conclouen el segon quadrimestre i el curs acadèmic. El cicle va començar amb la intervenció dels components de la Banda, dirigits per Raúl García. Junts van abordar un programa compost per obres de Pascual Marquina, James Currow i Georges Bizet. Aquest concert va donar l'oportunitat d'escoltar el diàleg entre el bombardí solista, de mans de Víctor Ferragut, i la banda, a través de les variacions simfòniques del segon dels compositors. El segon concert d'aquesta sèrie va ser ofert per la Cobla, confiada en aquesta trobada a Joan Albert Amargós com a director. Amb repertori de compositors d'avui, com Francesc

Cassú, Feliu Gasull, Joan Josep Blay, Pitu Chamorro, Manel Camp i el mateix Amargós, el concert va demostrar que la cobla és una formació que respira i s'alimenta de compositors i intèrprets, que s'actualitza, que viu. Per continuar, vam assistir al concert presentat per la Big Band, al capdavant de la qual va estar Tim Garland, interpretant obres i arranjaments del mateix director; un concert dinàmic que va comptar amb la interpretació de Garland al saxo en alguns solos i amb el lliurament de cadascun dels músics. Finalment, l'Orquestra Simfònica, sota la batuta de Jaime Martín, va oferir la seva interpretació d'obres de Montsalvatge, Ravel i Xostakóvitx. *Calidoscopi simfònic*, *Ma mère l'Oye* i la *Simfonia núm. 10*, respectivament, van ser mostra de la capacitat d'aquests músics d'abordar un repertori d'envergadura amb tanta solvència. Són quatre conjunts de diferents àmbits, que tenen en comú estar en formació i rebre el consell d'especialistes i músics de vasta trajectòria. Oportunitat per a ells, d'aprenentatge i experiència, i regal per al públic, que rep la seva emoció i les seves expressions.

Silvia Hernández Muñoz

Estudiant de Musicologia històrica

L'ESMUC a l'Institut del Teatre 'Dialogues des Carmélites' de Francis Poulenc

Tal com deia el filòsof Ortega y Gasset, cada vida és un punt de vista essencial sobre l'univers, i això mateix és el que podríem dir de cada obra d'art, ja que ens atorga la possibilitat de canviar de perspectiva i de conquerir part de la infinitat de matisos de la realitat. Si, a més a més, aquesta realitat s'endinsa en les qüestions humanes més profundes, l'experiència esdevé una reflexió esglaïadora, com succeeix en l'òpera *Dialogues des Carmélites* de Francis Poulenc.

L'episodi de les monges carmelites en el context de la Revolució Francesa no es veu com una denúncia històrica; almenys no és l'eix vertebrador de l'obra, sinó que hàbilment es transforma en una metàfora atemporal que fa que l'espectador s'hi senti identificat –sigui home o dona, creient o no creient–, ja que l'argument es viu com una qüestió de l'individu, en què el sentiment de por a la mort només pot tenir solució en l'individu mateix.

La interpretació funciona també com a perspectiva, una perspectiva sobre l'obra; i la dels alumnes de l'ESMUC va mostrar un Poulenc obscur i íntim, en el qual va predominar el gest contingut en l'actuació, així com l'ombra i l'austeritat en



RAMON BOADELLA

l'escenari. En contrast, els esplèndids moments corals van ser joies *a cappella*, intercalades amb un efecte increïblement transcendental. L'extraordinari acompanyament al piano va permetre gaudir de la reeixida dramatització amb què la instrumentació de Poulenc transmet la història.

Maria del Mar Poyatos. Estudiant de Musicologia

Arrenca el cicle d'activitats Chopin ESMUC 2010

Com ja s'està anunciant des de fa temps, durant aquest any 2010 es commemoren els dos-cents anys del naixement del compositor d'origen polonès Fryderyk Chopin. Aquest aniversari ha estat motiu de celebració arreu i també a l'ESMUC.

Amb l'inici del nou curs acadèmic s'oferiran nombrosos concerts i activitats per tal d'aprofundir en les múltiples facetes del compositor. Aquests diferents aspectes es posaran en relleu mitjançant el caràcter i la temàtica diversa que presenten les seves obres. Les activitats estaran protagonitzades per professors de l'ESMUC i es duran a terme a les aules de l'Escola i a altres punts de la ciutat de Barcelona.

El mes de setembre es realitzaran dos concerts ben diferents. El dia 26, dins els actes de les festes de la Mercè, tindrà lloc el concert "Visions Chopin", a càrrec de professors de piano jazz, en què s'interpretarà l'obra de Chopin des de la perspectiva de la improvisació. A final de mes es realitzarà un recital de piano de Jean François Dichamp, seguit d'una taula rodona al voltant de les diferents vessants de Chopin i en la qual intervindrà professorat de piano i de *pianoforte* de l'Escola.

Podeu consultar el calendari complet d'activitats a www.esmuc.cat.

Elena Pons. Estudiant de Musicologia històrica

JORNADES DE PEDAGOGIA

Punt de Partida

La pedagogia musical a fons

per **DANI MEDINA**
i **EROLA RAMIS**

El passat mes de maig van tenir lloc les I Jornades de Pedagogia Musical a l'ESMUC, organitzades per estudiants del Departament de Pedagogia. Fruit de les inquietuds i les ganes d'aprofundir en tot el que envolta l'educació musical, futurs pedagogs de la música d'aquest centre van organitzar tres dies d'activitats intenses i participatives que, amb el títol de *Punt de Partida*, es van materialitzar en més d'una trentena d'esdeveniments en forma de debats, tallers, presentacions de projectes i experiències, concerts, cinefòrums i ponències.

Cent quaranta professionals, estudiants i educadors de la música d'indrets diferents de Catalunya i Espanya es van reunir el 14, 15 i 16 de maig per construir espais de treball conjunt, compartir experiències i debatre els nous reptes del futur de l'educació musical.

Les jornades es van estructurar en diferents seccions de formats diversos: debats i grups de discussió, ponències d'experiències reeixides i destacades, exposicions de projectes, tallers de propostes didàctiques i activitats paral·leles i complementàries, com ara concerts i cinefòrums.

Durant nou mesos de gestació, i tenint com a referent l'experiència de la Jove Associació de Musicologia (JAM) com a col·lectiu d'estudiants de l'ESMUC organitzat i generador d'espais de treball col·lectiu, estudiants i antics estudiants del Departament de Pedagogia van idear unes jornades de tres dies. La intenció era que aquestes esdevinguessin un punt de partida en la creació de vincles i xarxes de col·laboració entre agents, professionals i centres d'educació musical (centres d'educació primària i secundària, escoles de música, universitats, conservatoris



**PREN NOTA "PER QUÈ UNA NOVA EDUCACIÓ?"
DE FRANCESC IMBERNON (UB)**

ANNA GONZÁLEZ

superiors i altres institucions educatives). Per això, la planificació dels tres dies va incloure aspectes de l'educació musical que feien referència tant a la formació bàsica com a la formació avançada i professional de la música.

Tot i adoptar formats tradicionals, com les ponències i les comunicacions, l'equip organitzador va potenciar-ne de nous, en què els inscrits a les jornades haguessin de participar activament. En són exemple els *tastets*, petits tallers de degustació de propostes didàctiques, o els *debats a Bat*, debats oberts sobre temes candents en l'educació musical. La pràctica directa en grup va afavorir que tots els assistents es coneguessin el primer dia i es creés un clima íntim i familiar durant tots tres dies. Malgrat cercar el màxim d'obertura i punts de vista possibles, les jornades tenien un discurs propi que va quedar palès, ja d'entrada, en el procés de difusió. Una enquesta al lloc web demanava als possibles assistents un petit exercici per després decidir quins debats es programarien. D'aquesta manera, la participació a les jornades s'obrí des de la concepció mateixa.

L'espai *Connecta't* va ser un dels plats forts de les jornades, tant per la seva presència en tots tres dies com pel pes que va tenir des de bon començament.

L'intercanvi de pràctiques, experiències, metodologies i projectes no podien faltar i per això s'hi van poder veure pòsters, vídeos, comunicacions, tallers i concerts. Les propostes van ser molt variades: des de la presentació de materials didàctics per a l'aula fins a projectes d'escola a llarg termini, des de visions de la didàctica fins a aproximacions teòriques a l'educació musical, des de projectes inserits dins el règim general fins a projectes d'educació no formal, passant per projectes d'escoles de música o de treball conjunt entre escoles de règim general i de música.

Pel que fa a les ponències, l'activitat inaugural va ser a càrrec de l'etnomusicòleg i compositor Polo Vallejo, que va "sorprendre" tot el públic demanant la participació activa de tots els qui eren a la sala des del primer moment. Les dues ponències *Pren nota* les van oferir Francesc Imbernon i Boris Mir, que van donar nous punts de vista sobre els reptes que la pedagogia i els pedagogs han d'assumir en el futur.

Els *Tastets* van permetre als assistents tenir una primera experiència amb el *soundpainting*, la pedagogia de grup en la classe d'instrument, la pedagogia

MOMENTS ABANS DEL CONNECTA'T
"L'OPERA, UN VEHICLE D'APRENENTATGE".
EN QUÈ ELS MATEIXOS INFANTS VAN SER ELS
ENCARREGATS DE PRESENTAR EL PROJECTE

ANNA GONZÁLEZ



Willems o la dansa dins la classe de música (el taller no estava enfocat a la improvisació, o almenys no només). Elia Bernat, Eulàlia Casso, Agustí Martínez, Montserrat Jorba, Edurne Vila i Joan Vayreda van ser els encarregats de presentar i guiar aquestes primeres experiències en les metodologies i recursos que oferien.

Els debats van girar al voltant de la pedagogia de grup, el futur del llenguatge musical, la formació del professorat i l'instrument musical i les noves tecnologies a l'aula de música en el

règim general, i es van dur a terme en petits grups de discussió, que finalment s'obrien en assemblea per compartir les reflexions i les conclusions finals. Per dinamitzar-los, l'equip organitzador va comptar amb l'ajuda d'uns quants convidats.

Les cent quaranta persones, comptant-hi participants i inscrits, que van passar per l'ESMUC durant els tres dies, van poder gaudir d'algun dels concerts que s'inclouen en la programació, i és que la música en directe no hi podia faltar. El grup Ara Va de Bo, amb

el seu *Viatge per la Mediterrània* va tancar la nit de divendres. L'estudiant de pedagogia de l'instrument Agnès Ferrando va oferir el concert *La capsa de joguines*, part del seu projecte final, el vespre de dissabte a l'Aula d'orquestra. on, a part dels assistents a les jornades, també hi havia infants i joves atents i concentrats. Per acabar, la Sant Andreu Jazz Band va oferir el concert de cloenda diumenge al migdia, amb l'Aula d'orquestra plena de gom a gom. Javier Duque, cap del Departament de Pedagogia, juntament amb els membres de la comissió impulsora de les jornades van tancar-les tot valorant molt positivament, tant la rebuda del públic com la participació de totes les persones que van intervenir-hi en algun moment.

Així doncs, el diumenge 16 de maig es van tancar les primeres Jornades de Pedagogia Musical a l'ESMUC, però ja començava a sentir-se en l'ambient la pregunta per la continuació d'aquest *Punt de Partida* acabat de finalitzar. Des de l'organització, la voluntat de continuar el camí començat és clara i la direcció continua sent la de crear xarxa i espais de treball comuns; també es té la intenció de continuar buscant formats de més participació horitzontal, aprofitant la xarxa com a espai de treball i contacte quotidià. Ja s'han posat algunes idees sobre la taula, i esperem poder informar-vos-en ben aviat.

Dos caps pensen més que un

per ESTEL-LA BROTO

La saviesa popular sovint l'encerca, amb les seves dites. Un exemple és el títol d'aquest article, que reflecteix una determinada manera de fer: el treball en equip.

Un equip de treball és un petit grup cooperatiu guiat per un objectiu comú. Hi ha compromís i motivació entre els seus membres: cadascú contribueix a la consecució d'aquests objectius, i així mateix hi ha claredat sobre les responsabilitats de cada membre. Són necessaris un clima de confiança i l'esforç per entendre tots els punts de vista, elements que permeten que tots els membres expressin les seves idees. Com a resultat del procés del treball en equip es poden desenvolupar una sèrie de capacitats com l'autoconfiança i l'assertivitat, i altres estratègies de caire organitzatiu, com la definició d'objectius, la seva divisió en passos successius i la planificació dels processos.

En definitiva, un equip de treball permet la consecució d'objectius –que a nivell individual serien molt difícils o impossibles d'aconseguir– i, al mateix temps, enriqueix cadascun dels seus membres, ja que tothom (n')apren durant el procés.

En quins contextos es dona la possibilitat de treballar en equip? Deixant de banda el món empresarial, en l'àmbit pedagògic el treball en equip és una eina d'un valor molt preuat. Als centres, els docents necessiten treballar en equip a l'hora d'elaborar els documents de centre (PEC, PCC, etc.), a l'hora de posar-se d'acord amb els professors del mateix departament i també a l'hora d'emprendre projectes transversals. Si fem una transferència a l'àmbit de la didàctica a l'aula, veurem com el treball en equip pot ser una eina molt útil per tal que els alumnes desenvolupin tres competències bàsiques: la com-

petència d'autonomia i iniciativa personal, la competència social i ciutadana i la competència d'aprendre a aprendre. Finalment, també és important en la realització de projectes. Un exemple n'és la realització de *Punt de Partida*: I Jornades de Pedagogia Musical a l'ESMUC.

Després d'haver esbossat els àmbits en què el treball en equip pot resultar factible, arriba el moment d'esmentar una eina indispensable en aquesta manera de treballar: l'avaluació. La Comissió Impulsora de les Jornades ha estat formada per cinc estudiants i exestudiants de pedagogia. Hem tirat endavant el projecte d'una manera determinada, però sabem que no és l'única ni la millor. Esperem que *Punt de Partida* pugui servir per a les properes edicions i entre tots i totes puguem anar millorant en l'organització i realització de les Jornades de Pedagogia Musical a l'ESMUC.

El dimarts és el meu dia preferit

per ELI PUJOL

Encara que avui no ha tingut un bon matí a l'escola, el dimarts és el dia preferit d'en Dídac. Després de les classes va cap a l'escola de música: té classe de piano.

Entra amb un somriure a l'aula, com sempre, content de retrobar-se amb els companys; els espera una hora de música per davant... Li ha anat bé poder explicar al "profe" el que li ha passat a l'escola quan li ho ha preguntat.

Després de col·locar els gomets verds corresponents al calendari d'organització de l'estudi personal, s'adona que trobar la posició correcta amb l'instrument li costarà una mica més que altres dies, potser perquè està nerviós... Però com que no comencen a tocar fins que tots l'han trobada, observant-se els uns als altres, ha acabat la classe amb gens de mal d'esquena. Sort que els seus companys han conegut amb una sola mirada que avui hauran de tenir més paciència amb en Dídac.

Han començat amb un exercici rítmic a la zona de moviment. A en Dídac li agrada molt preparar les peces d'aquesta manera; nota que quan després van al piano, ja té la cançó al cap i quasi no s'ha d'esforçar gens a desxifrar la partitura.

La cançó és molt bonica. En Dídac torna a somriure quan el professor li demana que repeteixi el seu fragment, mentre diu als altres companys que es fixin bé com fa els finals de frase. Després ha passat quasi el mateix amb la Laia: a en Dídac li ha anat molt bé veure com posa la seva mà —que és força petita, com la seva— en aquell tros més difícil. Quan havien de tocar tots els fragments seguits, la Sara s'ha perdut i la cançó s'ha aturat, però només amb un petit exercici per reforçar la regularitat de la pulsació n'hi ha hagut prou per solucionar-ho entre tots.

S'acosta el concert de final de curs, i tots han anat aprenent a tocar el piano a partir d'un mateix repertori en comú. En Pau els diu que avui han de decidir entre tots com es repartiran les cançons. Gairebé en totes les peces està



TASTET DE PEDAGOGIA DE GRUP A LA CLASSE D'INSTRUMENT, UN DELS TEMES MÉS CONTROVERTITS DE QUÈ ES VA TRACTAR AL PUNT DE PARTIDA

molt clar qui les ha de tocar, la discussió és breu: tots coneixen molt bé els punts dèbils i les habilitats de cadascú i parteixen d'aquesta informació per organitzar-se. Només hi ha hagut una mica de polèmica a l'hora de pensar el repertori de la Laia, ja que no coincidí el que els companys creien que ella tocaria molt bé i el que ella tenia ganes de tocar. El professor ha aprofitat per preguntar-los si creuen que és preferible tocar les cançons que millor els surten a cadascú o les que més els agraden. En Pau aprofita totes les oportunitats per fer-los reflexionar! Finalment han arribat a un acord sense necessitat d'intervenció del professor.

Han fet un primer assaig del concert amb el repertori escollit. Mentre tocava en Dídac, la Laia era l'encarregada de fixar-se en la posició dels canells, mentre que la Sara havia d'estar atenta als detalls de la partitura, per avisar-lo després de tot el que hagués passat. Tots s'han aplaudit, després d'escoltar amb molta atenció els seus companys, mentre feien la tasca que tenien assignada.

Cap al final de la classe han avançat una mica la composició que estan fent des del mes passat. Van començar escrivint un poema entre tots a partir d'u-

na idea que els va donar en Dídac. Tan bon punt van decidir que el donaven per acabat, van començar a dedicar-hi una estona a cada classe per anar-hi posant música. En Dídac està content perquè els està quedant molt bé. La Sara es va inventar una idea genial per representar un dels elements, i mentre ho toca, ell posa el pedal i queda molt bé! Mentrestant en Pau, com que destaca des del punt de vista tècnic, pot ser molt àgil amb els dits i fa un efecte molt bonic al registre agut de l'instrument.

Al vespre, després de sopar, en Dídac decideix que abans d'anar a dormir farà un dibuix sobre l'escenari de la composició, mentre que en Pau penja al Moodle els materials de la classe i els comentaris sobre la feina que han de fer per a la propera classe, i escriu un correu electrònic als pares dels alumnes per recordar-los que consultin aquesta informació, així com l'horari del concert de final de curs.

Amb el dibuix damunt la taula d'estudi, en Dídac somriu content de formar part d'un grup ric per la seva diversitat de perfils, sempre respectuosos els uns amb els altres, i plens de creativitat i d'amor per la música! Pensa que tenen molta sort de tenir un professor com en Pau, i quan s'adorm, somia en el poema de la classe de piano.

Pedagogia, creació i innovació

per LAIA SANTANACH

En xerrades, cursos, tallers, universitats, conservatoris, se'ns ha dit moltes vegades que cal que posem en dubte la metodologia de la classe magistral. Se'ns ha demanat que siguem creatius a l'hora d'idear la manera d'arribar als objectius pedagògics. Se'ns interroga sobre quins valors amaguen els objectius, els continguts i les metodologies que emprem i, per tant, que ens plantejem quins valors impregnen la classe magistral. Però tot això massa sovint ens és demanat en el context d'una classe magistral d'un pedagog davant una audiència més aviat passiva durant una, dues o tres hores.

En xerrades, cursos, tallers, universitats, conservatoris, se'ns ha explicat que la pedagogia és una ciència que té per objecte d'estudi l'educació i que del rigor i la seriositat de la recerca en aquest àmbit, en depèn la seva credibilitat. Hi ha la voluntat de dotar la pedagogia del prestigi de què gaudeixen altres disciplines del coneixement. Però això es diu massa sovint en congressos basats en una sèrie de conferències magistrals acumulades en pocs dies semblantment al que es fa en altres àmbits científics. Seriosos vol dir antipedagògic? Si els pedagogs són els experts a transformar coneixements en educació, ¿no haurien de ser els seus congressos els més creatius i innovadors en l'ús de metodologies de difusió dels avenços en la recerca? Les altres disciplines, ¿no haurien de demanar ajut als pedagogs a l'hora de concebre els seus congressos? Les jornades de pedagogia *Punt de Partida* són un dels pocs casos en què hi ha coherència entre el que pensen els pedagogs que l'han organitzat i el que han fet. Per començar, es notava en els valors que impregnaven tota l'organització dels diversos actes. Com que l'equip del *Punt de Partida* és conscient que l'educació no va a càrrec del mestre, sinó de la comunitat, i que l'educació del segle XXI només és possible en xarxa, a les jornades tots els assis-



ELIA BERNAT DURANT EL TASTET "MOVERSE TIENE SENTIDO"

tents tenien paraula. A més a més, els organitzadors saben que el mestre aprèn dels alumnes i, per tant, el valor de la paraula dels assistents era igual d'important que la dels ponents o els moderadors. També es notava el gust per la feina ben feta: tots els detalls estaven cuidats i tots els actes tenien un objectiu, uns continguts i una metodologia especialment perfilada i amb el seu perquè. Per això, tot i tractar-se els temes amb seriositat, el format de les jornades no era el que ens acostumem a trobar en un congrés. S'hi respirava il·lusió per treballar, per millorar la pedagogia del país. Un clima constructiu i optimista sense abandonar la crítica, ple de propostes engrescadores i obert a la participació de tothom.

Però el que més es notava és que els organitzadors no pretenien demostrar res: pretenien aprendre! I com que els era igual el prestigi de la disciplina i sabien que sovint els millors pedagogs no són els que

fan els millors articles, van convidar-hi les persones que ells consideraven que havien aportat alguna novetat i van decidir que qualsevol assistent al congrés, si havia tingut interès a venir, segur que era prou inquiet com per poder aportar-hi alguna reflexió, alguna eina o alguna demanda important. I com que volien aprendre, van plantejar un format que els ho permetés, que tingués en compte que hi ha coses que s'ensenyen millor en classes magistrals, d'altres amb "mostres exemple", d'altres en debats, d'altres mitjançant vídeos, etc. I que la capacitat d'atenció millora si es varia la forma de presentar els estímuls. En xerrades, cursos, tallers, universitats, conservatoris se'ns han dit moltes coses. A les jornades de pedagogia *Punt de Partida* hem fet, hem vist, hem escoltat, hem viscut i ens hem emocionat amb moltes coses. Hem après. Hem après i se'ns han tornat a despertar les ganes de continuar aprenent, de repensar el que fem i d'innovar en el que farem.

Lance Brunner

Lance Brunner (EUA, 1946) exerceix com a professor d'història de la música a la universitat nord-americana de Kentucky des del 1976. La seva especialitat és la música medieval, en concret el cant gregorià, però també para atenció a la música del segle XX. Tot i això, la seva vessant musicològica es combina amb la meditació a través de la tradició budista *Shambhala*. Aquesta conjunció entre art i contemplació va ser uns dels motius pels quals va ser a l'ESMUC el curs passat. A través de dues estades a l'Escola va tractar la connexió entre la meditació, la salut i la interpretació musical.



INGRID PUJOL

per INGRID PUJOL

-Què entén vostè per meditació?

-Hi ha molts tipus de meditació, per a mi la pràctica principal es diu *Shambhala*, que significa atenció plena. Aquesta tradició consisteix en un procés de relaxació i de presa d'atenció, per tal de buscar l'equilibri entre aquests dos aspectes. Segurament sembla senzill, però la veritat és que no ho és; costa relaxar-se i mantenir una ment atenta. L'objectiu és aprendre què és ser un ésser humà, a través d'un procés de parada, relaxació i presa d'atenció corporal.

-El pensament també hi entra?

-Pensar? No! La meditació permet descobrir la naturalesa de la ment i dels pensaments. Quan pensem, i gairebé sempre ho estem fent, projectem el nostre pensament com a imatges reals i això fa que tingui un poder sobre nosaltres. Però aquesta realitat no existeix en sentit sòlid... En realitat, els pensaments tenen una naturalesa i una substància però són passatgers, canvien, desapareixen...

-Què vol dir amb això?

-La nostra ment és com el cel: obert, sense límits i amb capacitat i espai per a moltes coses. Per exemple, al cel hi poden haver núvols, aus, avions... bombes, fins i tot! Aquest espai ho pot acaparar tot. En canvi, els pensaments són com els núvols al cel, que passen, es desfan, viatgen... En la nostra consciència canviem els núvols pel cel, és a dir, conformem el nostre pensament per la nostra ment. Normalment, la nostra consciència està sempre enganxada als nostres pensaments i així es converteix en la línia d'una història, la història sobre un mateix, que se l'ha de creure per arribar a entendre qui és aquesta persona.

-Si és així, llavors quin és el paper de la meditació?

-Quan meditem és com si tots els pensaments, siguin bons, dolents, còmics, ridículs..., els llencéssim a les escombraries. A través de la meditació prenem una posició del cos amb la qual podem relaxar i deixar treballar els nostres ossos pel seu compte. Quan l'esquelet no

està alineat, en sentit gravitatori, el cos tira cap avall i hem d'usar els nostres músculs per mantenir-nos drets. És a dir, amb la meditació treballem la nostra posició, relaxem i connectem amb la sensació de la nostra respiració com a punt de referència. D'aquesta manera, quan apareixen els pensaments, els expulsem.

-Com s'obvien els pensaments, com es llencen?

-Només cal posar-los una etiqueta, detectar-los i tornar a centrar-nos en la respiració i la postura. Sembla una pràctica una mica ximple, però és una concepció molt senzilla, perquè en el fons, només cal centrar-se en el cos i en la respiració. Quan aconseguim aquestes sensacions, quan no hi ha pensaments, es pot dir que vivim el moment present. Estar en el present és una pràctica, una dedicació que demana no pensar en el que vindrà o allò que ha passat. A partir d'aquí podem relaxar i trobar més relació amb l'espai.

-Però és difícil deixar de pensar permanentment, no? Vol dir que és bo?

-Hi ha molta gent que creu que pel fet de meditar no hi ha pensaments; però estan equivocats. Produir pensaments és sa i normal. La naturalesa de la ment és la producció de pensament. El problema apareix per la relació que tenim amb aquests pensaments. Quan tinc un tipus de pensament, la ment es pot estancar, pot perdre espai i és possible que es transformi en una obsessió sobre la nostra història. El resultat de la meditació consisteix a obrir aquest espai. Els pensaments sorgeixen en la meditació, per descomptat, però no creen cap amenaça.

-Ho podria exemplificar?

-Crec que el Dalai Lama no es pot sentir insultat, perquè davant d'un atac sempre respon: "Ai, que interessant! Què vol dir amb això?" En canvi, per a la majoria de persones, quan ens agredeixen verbalment ens ho prenem sempre malament i demanem explicacions de per què ens han insultat. Tots tenim imatges per defensar-nos i, a vegades, no són necessàries. Moltes vegades la vida es converteix en una lluita entre qui

sóc jo i el que vol que sigui el món, però no fa falta.

-Per tant, aquesta meditació podria ser una posició constant davant la vida? És a dir, s'ha de dedicar unes hores al dia a meditar o pot ser una posició corporal i mental constant?

-Aquesta és la meta, crec jo. Només cal estar present. De fet, tots estem practicant el nostre sentit del jo tota la nostra vida, però sempre sense deixar de fer. Llavors, per canviar o transformar aquests patrons habituals es demana treball i pràctica per ser d'una altra manera. Pots ser molt feliç amb la teva vida i llavors potser no és necessari per canviar. El budisme explica que estem patint al llarg de tota la vida, ja sigui perquè volem un seguit de coses, les desitgem, o bé perquè n'hi ha d'altres que les rebutgem, com pot ser el càncer, per exemple. La tradició budista exposa que totes els aspectes de la vida condicionen i, per tant, s'ha d'aprendre a viure amb aquests condicionants, però sempre en el seu present.

-Però vostè pensa en el futur?

-En la mort, vol dir?

-No només en la mort, sinó en el que farà demà o el mes que ve?

-Oh! Sempre! La major part dels pensaments estan en el futur o en el passat: recordant l'última vegada que vaig ser a Barcelona, la meua infantesa i què menjaré per dinar... És normal pensar en el passat i allò que vindrà, però el que és molt rar és pensar en el present. No pensem atenció al present, a la vida real.

-Per acabar, quina relació hi ha entre la música i la meditació?

-La música ofereix oportunitats precieuses per viure les nostres vides en el present. Els músics tenen avantatges, en aquest sentit, perquè quan es toca un instrument es pot considerar gairebé com una meditació. La concentració i l'atenció es dirigeixen en una part del cos i tots tenim un cos per notar allò que ens ofereixen els sentits. Al final, una raó per practicar la meditació és arribar a fer-se amic d'un mateix i acceptar-se.



ALÍCIA DE LARROCHA (1923-2009)

Homenatge

En el primer aniversari de la seva mort

RMC
311

El dia 25 d'aquest mes de setembre farà un any de la mort d'Àlicia de Larrocha. Per aquest motiu el Palau de la Música Catalana li retrà homenatge amb un seguit d'actes que comprenen una taula rodona i una exposició que s'ubicarà en el Foyer del Petit Palau.

La "Revista Musical Catalana" s'afegeix a aquest homenatge dedicant-li aquest número, amb el qual hom pretén aproximar-se a aquesta figura, a endinsar-se en aspectes menys vists i més amagats de la seva extraordinària trajectòria, que permeten mostrar-la en una visió el més completa i rica possible.

Es tracta d'un treball bastit bàsicament sobre testimonis, sobretot aliens però també propis de la protagonista; una mirada que, per tant, adquireix un interès notable.

Així, a partir d'una introducció sobre la seva aportació a la docència, hom ha confegit un recull d'opinions de deixebles destacats de la pianista bar-

celonina. Són músics que van tenir el privilegi de gaudir del seu mestratge, que exposen vivències d'una gran significació.

Un altre testimoni remarcable és el del quadre de col·laboradors i professorat, que va tenir a l'Acadèmia Marshall, i la seva filla, que també il·lumina una altra vessant de caràcter relacional i de substància de contingut de la figura de la pianista.

Finalment, és la mateixa Àlicia qui parla. Qui allunyada del discurs estrictament musical, verbalitza la seva rotunda saviesa en diverses facetes, ja sigui del fet interpretatiu estricte com també de l'ofici de forma genèrica, des de vivències extraordinàries.

Creiem que aquest tractament, globalment tan directe, ha de resultar molt útil per al

nostre lector per confirmar o ajudar a confirmar, o aproximar-s'hi d'una manera particular, a la figura gegantina que va ser Àlicia de Larrocha encabida dintre d'un cos menut.



ARXIU ALÍCIA DE LARROCHA

Mestra universal

Catalunya ha donat dues grans figures que han passat a la història de la música universal amb la màxima projecció internacional i mantinguda al llarg de tota la seva vida: Pau Casals i Alicia de Larrocha.

per MÒNICA PAGÈS i SANTACANA

Dues personalitats que, sense voler caure ni molt menys en comparacions, responen a un temperament semblant d'obstinació, de dedicació absoluta a la interpretació i al seu instrument, i de fidelitat cap a les seves arrels culturals. A més, tots dos van demostrar ben aviat un talent extraordinari que els va anar portant de concert en concert, d'obra en obra, i que els va permetre traçar un camí en l'art ampli i profund de la música. Dos músics que tot i la seva dimensió universal, que tot i haver d'estar viatjant constantment pels cinc continents, no van oblidar mai el seu país, sinó tot el contrari: el van fer prosperar artísticament i el van donar a conèixer a tot el món.

El piano de Granados. Alicia de Larrocha va néixer en una família que vivia a l'Eixample de Barcelona, al carrer de Còrsega cantonada amb Enric Granados, precisament. La seva tia Carolina va ser clau per al descobriment i els primers passos d'una nena que va aparèixer per primera vegada davant del públic als sis anys i que, encara que tota la seva vida va negar haver estat un prodigi, la premsa de l'època, la de la Barcelona dels anys trenta, va qualificar constantment amb aquest terme. El compositor Joaquín Turina va ser el "padri" musical d'aquell primer concert que Alicia de Larrocha va donar a l'Acadèmia Marshall el 14 de maig de 1929. El programa que es va escollir per a aquella ocasió va ser un minuet i una marxa de Johann Sebastian Bach, un *Andante en Sol major* de Mozart, i dues peces de Granados, *El hada y el niño* i *La campana de la tarde*. Aquestes van ser les primeres notes que Alicia de Larrocha va interpretar en públic. Des de llavors, fins al 2003, va oferir més de quatre mil concerts que han quedat anotats en uns quaderns, única prova material de l'immens recorregut musical de la seva vida.

El fet d'haver sorgit de l'escola pianística d'Enric Granados, que va poder rebre directament de la seva tia Carolina i del mestre Frank Marshall, va

fer que la concepció del piano i l'obra d'aquest gran pianista i compositor fos un tret definitori i una constant de la carrera musical d'Alicia de Larrocha. Pel que fa a la concepció del piano, Granados significa un sentit profund de la sonoritat i de l'expressivitat a través de tot el mecanisme. Una recerca contínua del desenvolupament del so que partia de dos clars referents, Scarlatti i Schumann, i que, a partir d'aquests dos exemples, establia un pont entre la inspiració popular hispànica que va aprendre de Pedrell i el romanticisme germànic.

Alicia de Larrocha semblava la culminació absoluta de la cadena artística iniciada amb Granados, com a creador, i continuada amb Frank Marshall, com a pedagog. Amb l'Alicia, els pressupòsits de Granados van arribar al zenit de la interpretació pianística. I aquest fet va ser una realitat des del principi, des del primer concert del 1929 amb les dues peces per a nens que hem esmentat anteriorment, fins a l'últim recital que va oferir al Palau de la Música Catalana el 2001 amb la integral de *Goyescas*, l'inici i el final dels dos fonaments de la concepció musical, tant de Granados com de l'Alicia: el so i el fraseig.

Profeta a la seva terra. El repertori d'Alicia de Larrocha tenia una magnitud que va omplir els més de setanta anys de carrera concertística continuada. A més d'arribar a ser coneguda com a "Lady Mozart" al Festival Mostly Mozart de Nova York, del qual va ser una figura assídua i paradigmàtica, la seva discografia comprèn quatre premis Grammy (1974, 1975, 1988 i 1991) –entre els quals per la *Iberia* i un disc de Granados, però també amb l'enregistrament del *Concert per a piano i orquestra en Sol major* de Maurice Ravel–, que es sumen a altres reconeixements, com la Medalla Padrewsky (1961), dos Grand Prix Charles Cros du Disque de París (1960, 1974), el Premi Harriet Cohen International de Londres (1956) i el Premi Franz Liszt de Budapest (1980), a més d'haver estat nomenada doctora *honoris causa* per les universitats d'Ann Arbor a Michigan (1979), Middlebury

**Alicia de Larrocha
semblava la
culminació
absoluta de
la cadena artística
iniciada en
Enric Granados.**



ARXIU ALÍCIA DE LARROCHA



ARXIU ALÍCIA DE LARROCHA

College de Vermont (1985) i Membre d'Honor de la Royal Academy of Music (1987), entre molts d'altres.

El mestratge d'Alicia de Larrocha va arribar a tot el món a través dels seus concerts i de les seves gravacions. Al costat de les seves interpretacions de Mozart, de Brahms, de Schumann, de Rakhmàninov o de Liszt, sempre hi va posar Albéniz, Granados, Mompou, Montsalvatge o Surinach. Un fet que ara el podem sentir com natural, perquè ho va fer des del principi de la seva carrera, des dels anys trenta i durant tota la seva vida. Però si ens aturem a valorar-ho com es mereix, ha suposat el gran mèrit d'elevat els compositors del nostre país a la categoria internacional. Aquest ha estat l'autèntic mestratge de la seva carrera concertística.

El vessant pedagògic d'Alicia de Larrocha a nivell internacional no va ser proporcional als seus concerts. Les classes magistrals no eren justament el que li feia més il·lusió de fer i, tot i això, va acceptar de donar-ne a diferents institucions del món, com en Música en Compostel·la –on va assistir durant més anys, entre el 1959 i el 1965–, també a l'Acadèmia Internacional del Llac de Como, a Itàlia, o a la Universitat d'Indianàpolis, a l'École Normal de París, a l'Acadèmia Villecroze de França, i a Bilbao, a la Fundación Albéniz de Madrid o al Mannes Institut de Nova York. Més enllà d'aquestes classes en diversos punts del món, l'exemple musical d'Alicia de Larrocha a través dels seus concerts i, sobretot, amb la interpretació dels compositors catalans, va donar a conèixer l'Acadèmia Marshall a molts estudiants d'arreu, principalment dels Estats Units i del Japó, que al llarg dels darrers trenta anys van anar arribant a l'Acadèmia com si es tractés d'un pelegrinatge a l'essència mateixa del geni d'Alicia de Larrocha.

**El vessant
pedagògic d'Alicia
de Larrocha a
nivell internacional
no va ser
proporcional als
seus concerts.**

I no s'equivocaven. Allí descobrien el que havia estat el rastre d'Enric Granados i de Frank Marshall que va marcar de manera exclusiva la seva carrera, en un entorn carregat d'imatges d'altres grans músics internacionals del segle XX, des de Richard Strauss fins a Emil von Sauer, deixeble directe de Franz Liszt, al costat dels autògrafs d'Arthur Rubinstein, Claudio Arrau, Gaspar Cassadó, Robert Gerhard, Conxita Badia, Manuel de Falla, Joaquín Turina o Frederic Mompou, que van contribuir a la seva història. Tot un patrimoni nacional i estranger que van confluïr durant cent anys en aquesta acadèmia privada de piano de Barcelona que, des de la direcció i la carrera d'Alicia de Larrocha –que justament va arribar als cinquanta anys l'any passat, el 2009, el mateix any de la seva mort–, va aconseguir la seva màxima projecció internacional. El concurs de piano que es va celebrar per commemorar el seu centenari, el 2001, dedicat a la interpretació de la nostra música, va ser una mostra prou evident amb Luis Fernando Pérez de Madrid com a primer premi, Irina Krasotina de Rússia com a segon i Akiko Nomoto del Japó amb el tercer premi.

D'altra banda, les classes magistrals que Alicia de Larrocha donava cada any a l'Acadèmia Marshall van significar un punt de trobada de pianistes de tot Espanya i del món sencer. Un mestratge que va influir fortament altres pianistes que també s'han consagrat a la interpretació i divulgació dels nostres compositors i que, gràcies a la magnitud del seu exemple, continuen passant el testimoni d'aquest llegat a les generacions actuals. Una herència que, com va fer Pau Casals fins al final de la seva vida, va contribuir de manera decisiva i incomparable al reconeixement de la nostra creació musical com a part de la història artística universal.

RMC
311

El magisteri de l'honestedat

Per als que foren els seus alumnes, fou molt més que una experiència pedagògica. De fet, fou tota una experiència vital que ha deixat en ells una empremta indeleble. Alícia de Larrocha, excelsa concertista però també sàvia mestra, va donar als seus deixebles una lliçó que, més enllà dels consells tècnics i interpretatius, transmetia un missatge molt clar: l'amor i l'honestedat cap a la música.

per ANA MARÍA DÁVILA

No li agradava gaire donar classes", diuen uns. "No li agradava donar massa classes", precisen uns altres. En el que sí hi ha acord, però, és que assistir a una sessió pedagògica amb Alícia de Larrocha era un veritable exercici de resistència, una carrera de fons en la qual defallir no era pas possible.

Proverbialment discreta i modesta, però d'una gran exigència cap a si mateixa, Alícia de Larrocha i de la Calle (Barcelona, 1923-2009) fou, al llarg de mig segle, directora de l'Acadèmia Marshall de Barcelona, el mateix centre on ella s'havia format. Els seus compromisos professionals li van impedir dedicar-se de ple a la docència, però tot i això va saber trobar temps per transmetre el llegat artístic d'una escola pianística de la qual ha estat màxima representant. El Màster en música espanyola que impartí a la mateixa Acadèmia Marshall fou la seva gran tasca pedagògica, tot i que alguns joves pianistes van poder gaudir també del privilegi d'assistir a classes privades amb ella. Els que van viure aquesta experiència asseguren que no l'oblidaran mai.

"Jo era molt jove quan vaig conèixer Alícia de Larrocha. Potser tenia només uns 11 anys i tot i que la meua veritable mestra a l'Acadèmia Marshall fou Carlota Garriga, amb Alícia vaig tenir l'oportunitat de realitzar algunes classes en les quals, bàsicament, ella em mirava el repertori. Ella era un músic impressionant i malgrat que no vaig treballar massa sovint amb ella, vaig aprendre moltíssim al seu costat", recorda Alba Ventura.

També Raimon Garriga va conèixer Alícia de Larrocha quan va anar a estudiar a l'Acadèmia. "Tinc molt present la primera classe que vaig fer amb ella. Vaig tocar els Cants màgics de Mom-pou i un Nocturn de Chopin. Encara recordo el seu comentari: «Quines mans més grans», em va dir." Garriga va cursar amb la pianista el Màster en música espanyola i amb el temps començà a fer classes particulars amb ella. El mateix que va succeir amb Alfredo Armero, format íntegrament a l'Acadèmia; amb la pianista basca Marta Zabaleta, que viatjava periòdicament

des de Madrid per perfeccionar-se al seu costat; el nord-americà fincat a Barcelona Mac McClure i la japonesa Akiko No-moto, que el 1995 es desplaçà a Barcelona per completar la seva formació al centre que fundà Enric Granados.

Tots ells joves músics que amb el temps havien d'assolir aquella especial condició d'alumnes i amics de la gran pianista i que, d'aquesta manera, van gaudir del privilegi de tractar-la personalment. "Era una persona a la qual no li agradava en absolut ser el centre d'atenció. Es trobava molt incòmoda en aquest paper. Al mateix temps, però, era una persona molt genuïna, i quan passaves la primera barrera amb ella, et trobaves un ésser humà impressionant. I es recordava de coses que li havies dit mesos, fins i tot anys enrere", comenta Alba Ventura.

"S'ha dit moltes vegades que ella odiava les entrevistes i la televisió. El que passa és que Alícia tenia la saviesa d'una persona que ha viscut i donat molt en la vida i en la música. Per això ella sempre anava a la recerca del contacte directe, amistós i desinteressat amb les persones, perquè la comunicació amb les grans masses la feia a través de la música, a les grans sales de concert", opinen els germans Maria Lourdes i Lluís Pérez Molina, que tot i no haver estat alumnes seus, també van tractar-la de molt a prop.

"En el fons era una dona tímida, a la qual no agradaven gens els grups nombrosos. Alguna vegada ens havia convidat a uns quants alumnes a sopar a casa seva i llavors era diferent. Però estar davant d'un grup gran de persones, això no li agradava gens ni mica. D'altra banda, el seu lliurament com a artista era absolut. I era una treballadora infatigable. Podia estar quatre hores donant classes i després, a la pausa, quan tothom sortia a fer el cafè o el que fos, ella continuava treballant. Tenia una enorme capacitat mental per a la feina", explica Alfredo Armero, amic personal de l'artista, igual que Mac McClure. "Per a Alícia, la música era una cosa molt seriosa, que ella treballava amb el màxim de respecte. O sigui que la mateixa exigència que tenia cap a si mateixa la tenia també envers els seus alumnes", afegeix aquest últim.

Ritme i equilibri. Aquesta serietat i exigència es va materialitzar en un

Alícia de Larrocha era una persona a la qual no agradava en absolut ser el centre d'atenció.



ALICIA DE LARROCHA
EN UNA ACTUACIÓ
AL PALAU DE LA
MÚSICA CATALANA
EL 10 DE GENER
DE 1985

treball pedagògic que, segons el que expliquen els seus alumnes, tenia unes senyes d'identitat molt definides. El ritme, l'equilibri sonor i la consistència en el *rubato* foren els aspectes tècnics que més emfasitzava la pianista.

"Totes les classes d'Alicia eren molt arquetípiques. Ella tenia molt clar un seguit de conceptes bàsics i es centrava en això. Primer, era el ritme. «Sense ritme no hi ha res», deia. L'altre tema bàsic era el balanç sonor, l'equilibri de les distintes veus. Naturalment, això és una cosa que tots els pianistes busquen; per a ella, però, es tractava d'un so molt particular, un «cert» equilibri sonor, a partir de baixos molt rodons sobre els quals construir-ho tot, un centre més lleuger i aguts molt brillants. I això donava com a resultat un registre molt elegant", detalla Raimon Garriga.

"Per a ella, el més important era l'aspecte rítmic. En aquest tema feia molt d'èmfasi, igual que en la recerca de l'equilibri dels diferents plans sonors. Estava molt obsessionada perquè no sonés tot barrejat, que cada pla sonor estigués molt diferenciat l'un de l'altre. També insistia molt en la importància d'escoltar-te a tu mateix", exposa, per la seva banda, Alfredo Armero.

Ritme, equilibri, *rubato*..., lliçons importants, sí, però no pas les úniques. També va procurar transmetre als seus alumnes la seva enorme preocupació per la fidelitat a la partitura i al pensament de la persona que la va escriure. I a ells els va quedar molt clar el seu missatge. *"Crec que el més important que em va ensenyar va ser el rigor a l'hora d'interpretar una partitura; seguir allò que el compositor demanava i que, per a ella, era el més important", assenyala Alba Ventura.*

El mateix record en té Mac McClure. *"El principal per a Alicia era que s'havia de tenir un respecte màxim a la partitura i al moment històric en què havia estat escrita. Per això, per a mi, el més important que vaig aprendre d'ella, al marge de les qüestions pianístiques pròpiament, va ser com llegir una partitura, què significa la història i la personalitat d'un compositor, i com buscar i estudiar tot això", diu.*

**Tenia un
respecte màxim
a la partitura i al
moment històric
en què havia
estat escrita.**

Treball rigorós. I tots aquests conceptes, els treballava, veritablement, en profunditat. *"Les seves classes eren esgotadores. Normalment fèiem un parell d'hores cada dos mesos. Però això era més que suficient, perquè els seus consells et donaven treball per a tot un any. Les coses que et deia podies trigar mesos a aconseguir-les", explica Garriga.*

Marta Zabaleta, per qui Alicia sentí especial afecte, encara recorda que la primera vegada que va tocar per a ella, un passatge de Goyescas, *"ens vam quedar en el primer compàs. Llavors, al treure'm la primera pedra, m'ho va desmuntar tot. Alicia era així d'exigent. Però també cal dir que a l'igual que demanava, ajudava. Ella s'arromangava les mànigues i treballava de valent amb l'alumne. I això t'estimulava a continuar estudiant, perquè les fites, tot i ser altes, no les feia inabastables", relata la pianista, que reconeix "l'enorme influència" que De Larrocha va exercir sobre ella "des que vaig sentir-la tocar per primera vegada, en un disc que hi havia a casa quan jo només tenia set anys".*

Akiko Nomoto també recorda el seu particular nivell d'exigència. *"No era una mestra que acostums a lloar gaire els seus alumnes. Per exemple, no acostumava a dir «bé» o «molt bé». En comptes d'això deia: «Això està millor»", relata aquesta pianista japonesa, que trobà en Alicia de Larrocha un mestratge força diferent del que estava acostumada. *"Al Japó havia tingut un professor que no treballava gaire el detall, ben al contrari del que feia Alicia, que treballava molt aquest nivell; el seu era un treball molt minuciós. En un mateix compàs, fins i tot en una sola nota, podies passar-te tota una classe... Sorties esgotat de cada sessió amb ella", explica.**

Per sota d'aquesta exigència, però, hi havia —expressen els seus alumnes— un sentit molt clar de la pedagogia. *"Era una mestra que t'explicava molt bé les coses. I a més, et feia una demostració. I quan tu l'escoltaves, l'única cosa que podies fer era pensar: «Com pot ser que soni tan bé»", recorda Alba Ventura. *"No era la típica professora d'explicar verbalment**

RMC
311

grans teories, sinó més aviat de fer demostracions pràctiques. Qualsevol cosa que volia dir o comentar, de seguida la tocava", afegeix Alfredo Armero. "A vegades et trobes mestres que se'n van molt per les branques. Ella no. Alícia no estava per explicar històries; ella tenia una especial claredat i contundència a l'hora d'explicar el so", coincideix Garriga.

Amb un treball tan meticulós i exigent es podria plantejar el dubte de si els alumnes tenien o no prou llibertat com per desenvolupar les seves respectives personalitats. Però cap d'ells té un sentiment de manca en aquest sentit. "En realitat no li agradava que copiessis els altres intèrprets, i per descomptat, menys a ella. El que passa és que tot el que deia era molt lògic i les correccions que feia no eren pas gratuïtes. Tot tenia una lògica musical molt estricta i, al llarg dels anys, has anat veient la raó que hi havia en tot el que deia."

Alba Ventura també sap molt bé de què parla Alfredo Armero. "Ella tenia un criteri musical molt clar i allò era el que volia inculcar als seus alumnes. Jo vaig aprendre coses molt interessants amb ella, coses a les quals amb el pas del temps encara hi dono més valor. Per exemple, recordo que quan tenia uns 15 anys vaig fer una classe amb ella per treballar Noches en los jardines de España, i llavors jo li vaig portar un parell de passatges fets a la meua manera. Ella insistia que els fes com m'havia ensenyat i jo que no, que m'agradaven més a la meua manera. Al final em va dir: «Bé, fes-los com vulguis». La qüestió és que, amb el pas dels anys, he acabat adonant-me que, naturalment, tenia raó", relata la jove pianista que també té molt present que el magisteri que Alícia de Larrocha exercí en ella abastà també altres aspectes de la vida artística.

"Era veritablement molt interessant parlar amb ella perquè t'explicava moltes coses —continua—. Et parlava, per exemple, de la seva experiència com a concertista i et preparava, d'alguna manera, de cara a coses que et podien passar. «En aquest passatge et trobaràs que molts directors no et segueixen», et deia. I resulta que després, quan tu has fet l'obra, has descobert que t'ha passat exactament això. Jo vaig tenir la sort de tenir xerrades amb ella molt valuoses sobre la vida dels músics. I tot el que t'aconsellava ho feia d'una manera molt franca."

Llegat pedagògic. Serietat, sinceritat, rigorositat, honestat. Resulta evident que Alícia de Larrocha va deixar un petjada molt profunda en tots els que van tenir "el luxe" —més d'un alumne descriu el fet amb aquesta paraula— de treballar amb ella.

"Ella tenia un estil molt clar que a tots els que vam ser els seus alumnes ens ha marcat molt", diu Akiko Nomoto. "Tot i que actualment els pianistes treballen amb diferents mestres i això diversifica la formació i la manera d'apropar-se a la partitura, tots els seus deixebles tenim uns trets comuns",

ARXIU



ressalta Marta Zabaleta. "Hi ha coses que ja no les podem fer mai més d'una altra manera. Hi ha un segell molt clar que ens distingeix, per exemple, dels pianistes russos, que toquen d'una manera molt diferent i, també, molt reconeixible", assenyala Alfredo Armero. "Penso que va deixar un llegat pedagògic molt important perquè va ajudar a millorar el so de moltíssima gent", opina Alba Ventura.

Però, va crear escola, Alícia de Larrocha? "Alícia era hereva d'una escola pianística que té la seva pròpia història i per això jo crec que ella no va crear escola pròpiament com a tal. El que sí crec és que ella va tocar la vida d'un seguit de persones i per a algunes d'elles, aquest contacte els va canviar la vida", raona Mac McClure. "Els seus alumnes som un grup de persones diferents, amb capacitats diferents, que crec que, col·lectivament, no formem una es-

cola ni cap grup concret amb segell Alícia de Larrocha. Tots els que varem estudiar amb ella som gent normal. Hi ha alguns bons pianistes, però ella era un geni, una força de la naturalesa de proporcions èpiques. I per descomptat, la persona que va posar la música espanyola en el mapa del món", afegeix el pianista nord-americà.

Raimon Garriga s'expressa també d'una manera semblant. "Alícia de Larrocha formava part d'una tradició pianística que començà amb Joaquim Malats i continuà amb Granados i Marshall. Ella va rebre aquest llegat i el va amplificar, i va aconseguir que molta més gent s'interessés per aquella forma d'apropar-se a l'instrument. L'escola, doncs, existeix. El prat està llaurat. La qüestió ara és veure quines són les flors que hi destaquen. Està clar que Alícia va ser una d'excepcional i única."

I com a tal, cap dels seus alumnes l'oblidarà mai. "Si haig de triar alguna de les seves ensenyances, em quedo amb la rigorositat a l'hora de buscar el missatge que s'amaga a l'obra. I també amb l'honestat musical. No buscar la trampa ni l'efecte fàcil, sinó allò que ha de ser, la veritat de l'obra", resumeix Alfredo Armero.

"La millor lliçó que ens va donar va ser descobrir que els valors de la música i de la persona anaven units. D'ella m'ha quedat —afegeix Lourdes Pérez Molina— el record del seu vital entusiasme i el lliurament absolut envers la música. El seu principal llegat, tant des del punt de vista humà com artístic és, la constància i la rigorositat en el treball. I el seu il·limitat amor per la música."

"El que m'ha quedat més clar d'ella és que si no tens un absolut amor per allò que estàs fent, no val la pena fer-ho. Alícia refusava completament qualsevol tipus d'interpretació egocèntrica, perquè per a ella això no era amor per la música sinó per tu mateix. Tot al contrari del que es veu tant actualment. Per a ella —conclou Raimon Garriga—, el més important era l'amor i l'honestat envers la música; una actitud de servei a la partitura i, en general, a totes les parts del fet musical."

RMC
311

Una vida d'obsessió i amor per la música

Alícia de Larrocha va ser una pianista de prestigi internacional, però també una dona de personalitat singular: profundament desconeguda per molts dels seus admiradors, incompresa també per alguns dels que deien conèixer-la personalment. Proposem als nostres lectors un viatge a través dels records de, probablement, aquelles persones que en veritat sí la van arribar a conèixer de debò, però sobretot de les que la van entendre i acompanyar en el seu ric periple vital. D'una banda, la seva filla Alícia, testimoni de vivències familiars però també professionals; de l'altra, algunes de les seves deixebles, testimonis del gran amor per la música que professava Alícia de Larrocha i de la responsabilitat que per a ella implicava ser hereva d'una tradició pianística de la qual, avui dia, l'Acadèmia Marshall és valedora amb fermesa i convicció.

per MERCEDES CONDE PONS

La casa d'Alícia de Larrocha és un temple de la música, un modest museu molt lluminós on regnen dos pianos de cua amagats sota una gran col·lecció de fotografies de la pianista amb els seus amics i companys musicals, però també amb la seva estimada família. L'Alícia Torra, filla de la pianista i el seu marit (també pianista) Juan Torra, es mou en aquest espai lluminós, envoltat de frondoses plantes que la seva mare cuidava amb delit quan era a Barcelona, amb la ferma convicció que la memòria de l'Alícia de Larrocha perdura en la quantitat de material conservat al llarg de tota una vida d'èxits pels millors escenaris del món. Jo més aviat crec, malgrat no poder treure els ulls de sobre a tantes fotos històriques, que la memòria de l'Alícia està viva, precisament, en el record d'una filla que parla amb profunda devoció de la seva mare. *"De petits, el meu germà Juan Francisco i jo no acabàvem d'entendre que la nostra mare marxés tan sovint, ens resultava molt dur; però amb els anys vam arribar a ser els seus primers fans. Per descomptat, trobàvem a faltar la figura de la mare en el dia a dia, però el meu pare s'encarregava de tot. Érem com una família a la inversa, pel que s'acostumava en aquells temps. Ens comunicàvem a través de cartes i, més endavant, per telèfon. Naturalment, cada vegada que tornava a casa, era com una festa."* Malgrat el dolor que implicava allunyar-se de la família, l'Alícia de Larrocha *"estava tan acostumada a aquesta manera de viure que quan passava més d'una setmana a un lloc, ja necessitava fer maletes"*. I quan tornava a Barcelona la vida es tornava més intensa, havia d'estar per a la seva família, *"però sempre amb l'obligació d'estudiar. Era com una obsessió, la que tenia per estudiar; fins i tot els dies de festes de Nadal, quan acabava el dinar de Nadal, es tancava al seu estudi a treballar. No existien els diumenges o els dies de descans, per a la meua mare"*. Una característica que la Carlota Garriga, deixeble del mestre Marshall i actual directora de l'Acadèmia Marshall –bressol musical de l'Alícia de Larrocha– corrobora en ser preguntada per les aficions de l'Alícia en els seus moments d'oci: *"Estudiar i, a darrera hora, anar a sopar. Li agradava molt el peix, tenia autèntica passió pel pèril i li*

agradava fer una vida molt tranquil·la. Quan disposava de temps lliure, li agradava anar al port, passejar, ser a prop del mar. Però al matí sempre havia d'estudiar. S'havia d'organitzar perquè no podia tenir la sensació d'haver perdut un dia. Ella, en el fons, disfrutava moltíssim estudiant!" Aquesta obsessió per l'estudi coincideix amb un tret fonamental del seu caràcter que totes dues, Alícia Torra i Carlota Garriga, coincideixen a definir com un grau elevadíssim de responsabilitat que, a més, es va anar accentuant amb els anys: *"Si no tocava –diu la seva filla– estava estudiant o viatjant. Fins i tot durant els viatges amb avió aprofitava per memoritzar les partitures."* Sens dubte, la professió d'Alícia de Larrocha era absolutament vocacional: *"En una ocasió va dir, al llarg d'una entrevista, que la música no era la seva feina, era la seva vida. Era allò que l'omplia de debò, li agradava tocar i sempre deia que li faltava temps per tocar tot el que li hagués agradat i escoltar més música"*, comenta la seva filla. Una vocació que va saber conduir fins i tot en el moment de posar punt final a la carrera.

Com devia viure Alícia de Larrocha la decisió de retirar-se dels escenaris?: *"Es va posar una data límit, l'any 2002, per deixar de fer concerts. Però encara va haver d'allargar la carrera un any més perquè tenia compromisos adquirits i els havia de complir. D'una banda, deixar de fer concerts era un canvi important en la seva vida, encara que quan va decidir no tocar més als escenaris es va dedicar més a donar classes, cosa per la qual no tenia temps en la seva època concertística més intensa. Per tant, també viatjava. De fet, l'any 2004 va anar als Estats Units, a França, a Itàlia a donar classes, i aquell any, a Barcelona, va tenir la mala sort de caure i trencar-se el fèmur dos dies abans d'acabar el curs sobre la Iberia d'Albéniz a l'Acadèmia Marshall. Allò sí que va suposar un canvi gran, ja que a partir de llavors va perdre molta independència i ja no es va recuperar. Però quan va prendre la decisió de no fer més concerts ho va fer en plenitud de facultats, per un sentit de la responsabilitat, perquè malgrat que tenia la ment molt lúcida, ja era gran i la memòria ja no era la mateixa, patia molta artrosi als dits i havia perdut oïda. L'any 2003 encara va anar de gira sola al Japó, on va fer 80 anys i on vam anar el*

RMC
311

meu germà i jo, de sorpresa, per celebrar-ho amb ella. Vam trucar directament a la porta de la seva habitació a l'hotel on s'allotjava i conservem una fotografia molt divertida de la cara de sorpresa que va fer quan ens va veure allà."

L'Alicia de Larrocha va tenir sempre el suport de la seva família i, en particular, del seu company de vida, Juan Torra, pianista i professor de l'Acadèmia Marshall, del qual es parla poc sovint: "Ell la va ajudar moltíssim. Ella va poder fer la seva carrera i tenir una

família a la vegada gràcies a ell. A més, era el seu fan número 1 i l'animava a sortir a fer carrera mentre ell es quedava a Barcelona per ocupar-se de l'Acadèmia Marshall i de nosaltres. Quan es van conèixer van començar a donar concerts junts, a dos pianos, sobretot a Barcelona i la província. L'any 1950 es van casar i encara van donar algun concert junts fins que el 1957 va néixer el meu germà. El meu pare l'ajudava en tot, des de confeccionar programes de concert per presentar-los a les sales de concerts, tocar la part de l'orquestra al piano quan havia de preparar un concert de piano, contactar amb els mànagers..., però, a més, era el seu suport quan a la meua mare li apareixia la part més insegura de si mateixa. Quan el meu pare es va posar malalt i va morir, l'any 1982, per a la meua mare va ser una època molt dura, i l'única obsessió del meu pare abans de morir era que la meua mare no s'enfonsés i deixés la carrera."

Ino la va deixar... precisament per aquest sentit de responsabilitat i exigència amb ella mateixa, un tret intrínsec a la seva personalitat que alguns han qualificat de tímidesa, d'altres d'antipatia, però que ella mateixa qualificava com el caràcter d'un "Gèminis pur". Les profundes inseguretats que l'acompanyaren al llarg de la vida a vegades quedaven amagades per una manera d'expressar-se una mica brusca. "No li agradava relacionar-se amb gent que no coneixia. La cohibien els actes públics, però ella disfrutava molt amb els seus amics i en tenia molts per tot el món. Quan acabava un concert no li agradava que els patrocinadors la convidessin a un sopar on no coneixia ningú, però en canvi li encantava anar a sopar amb els amics, allà sí que era ella." La Carlota Garriga explica una anècdota divertida que ella va viure després d'un concert al Castell de Bellver a Palma de Mallorca en què hi era present Sa Majestat la Reina Sofia i tothom estava present per saludar-la, menys l'Alicia, que era la protagonista del concert! La va trobar en un racó parlant mig d'amagat amb el senyor Jorqueras, el propietari de les botigues de pianos... Però en realitat, Alicia no enganyava ningú i, per això mateix, no li agradava que l'enganyessin o la intentessin ensabonar amb lloances, de la mateixa manera que va decidir no concedir entrevistes a partir del moment en què

ARXIU ALICIA DE LARROCHA



ALICIA DE LARROCHA (ESQUERRA) JUGANT A TOCAR EL PIANO AMB UNA CADIRA, AMB LA SEVA MARE I LES SEVES GERMANES

van començar a tergiversar les seves paraules. "Era una persona, ella mateixa ho deia, eternament insatisfeta. I per tant, si ella no havia pogut treure tot el que volia expressar, per a ella aquell concert no estava bé, per molt que els altres li diguessin que havia estat fantàstic. I a l'inrevés. A vegades, sense tenir un èxit molt gran, ella podia opinar que no havia estat malament. Aquesta apreciació era el màxim de positiu que era capaç d'expressar sobre si mateixa", diu la seva filla.

Les èpoques més dol-

ces i que l'Alicia de Larrocha recordava amb més entusiasme eren els anys de joventut, abans de començar la seva carrera internacional, en què fer música era principalment un divertiment. L'Alicia de Larrocha tenia un record inoblidable d'un concert al Palau de la Música Catalana en què va tocar el *Concert per a dos pianos* de Francis Poulenc, junt amb el mateix compositor. També va gaudir molt tocant en duo amb Gaspar Cassadó; eren grans amics i s'entien molt bé musicalment. L'Alicia Torra recorda que "la meua mare sempre deia que si no hagués estat pianista, li hauria agradat ser cantant. No parlava mai d'acompanyar cantants, sinó de col·laborar amb cantants. Va treballar molt amb Conxita Badia, als anys seixanta, quan ella ja era gran. Feien conferències concerts amb Fernández Cid al Camarote Granados, l'espai construït pel director de l'Hotel Manila, Luis Maria de Zunzunegui, al soterrani de l'edifici, actual Hotel Meridien de les Rambles de Barcelona. Allà es trobaven els Amics de Granados, una associació formada pels amants de la música espanyola com Conxita Badia, Rosa Sabater, Frederic Mompou i un llarg etcètera. Era un lloc de reunió i s'hi feien tot tipus d'actes culturals". A més de Conxita Badia, també va treballar sovint amb Pilar Lorengar i amb Victòria dels Àngels, amb les quals va tenir una llarga amistat. Però una de les seves millors amigues va ser Rosa Sabater, amb qui sovint s'ha dit que hi havia una certa rivalitat. Alicia Torra diu sobre això que "la rivalitat la creaven els admiradors de cada una. Perquè són els que busquen trobar que l'una és millor que l'altra, però entre elles no va existir mai aquesta rivalitat". Amigues íntimes des de joves, estiuaven juntes i freqüentaven els mateixos amics i la mateixa escola, l'Acadèmia Marshall; es van fer dones i concertistes al mateix temps. Respecte del perquè una va fer carrera i l'altra no, "això són coses que no tenen a veure amb elles", comenta l'Alicia Torra. "Es poden arribar a dir barbaritats; fins i tot he sentit dir que la meua mare havia pogut fer carrera gràcies a Franco, i això no és cert! No hi havia ningú al món més apolític que ella."

De falses notícies o informacions fragmentades, la vida n'és plena, i una de les falses veritats que s'han fet circular al llarg dels anys amb referència a Alicia de Larrocha és que ella era, sobretot, una gran intèrpret de música es-

No li agradava que la convidessin a un sopar on no coneixia ningú, però en canvi li encantava sopar amb els amics; allà era ella mateixa.



ARXIU ALICIA DE LARROCHA

LA PIANISTA I EL SEU ESPÓS JUAN TORRA

panyola. És cert que Alicia de Larrocha ha estat i és encara la gran referència mundial de la música espanyola, però no és menys cert que, a més, era una grandíssima intèrpret de Mozart, Beethoven, Brahms, Schumann, Liszt i una llarga llista de compositors que va treballar des de ben jove i va portar arreu del món en concert. A Alicia de Larrocha no li agradava gens que només se la conegués com a intèrpret de música espanyola. Però el destí va voler que a través d'un enregistrament de la *Iberia* d'Albéniz fos reclamada arreu del món amb el repertori espanyol que, gràcies a ella, va prendre el protagonisme que, tot sigui dit, mereixia. De fet, Alicia de Larrocha sempre deia que no tenia cap compositor predilecte, sinó aquell que estava tocant en aquell moment.

El que sí tenia eren alguns referents inqüestionables. Pel mestre Marshall sentia una devoció inexplicable; va ser com un pare per a ella i el considerava el geni dels genis. "Va ser el seu únic mestre, encara que també va tenir un paper molt important a la seva vida la tia Carolina, que també va ser deixeble de Granados. A través seu va entrar en contacte amb la música i amb dos anys i mig, en sortir un alumne de casa seva, es va posar al piano i va repetir el que havia sentit a la classe, un tros de la Primavera de Grieg. Això és el que va decidir el Frank Marshall a començar a ensenyar-li a tocar el piano." També sentia adoració per Arthur Rubinstein, el qual li va regalar en una ocasió dues fotografies seves dedicades, una en què apareix seriós i concentrat davant el piano, l'altra amb un somriure plàcid. El comentari que ell li va fer en donar-l'hi va ser: "Aquesta -la primera- és la cara que poso quan toco el piano. L'altra -la segona- és la cara que poso quan t'escolto tocar a tu." No obstant això, quan Rubinstein va sentir Alicia de Larrocha tocar *Iberia*, ell es va prohibir a si mateix de tocar-la mai més.

L'Acadèmia Marshall, el lloc on ella va poder donar a llum el seu talent, el seu carisma artístic, es va convertir, a la mort del mestre Marshall, en el lloc on impartir el seu magisteri,

aquell que va néixer amb Granados i que portava, a través del seu art, el segell de l'escola pianística espanyola que va saber mostrar arreu del món al llarg de la seva extensa carrera concertística.

Quan va morir el mestre Marshall, ella ja feia concerts, però encara no feia gires anuals; per tant, encara disposava de temps per a l'Acadèmia, on impartia classes, junt amb Juan Torra. Però amb els anys, amb l'inici de la seva imparable carrera internacional va haver de delegar, primer en el seu marit, després en Mercedes Roldós i, més tard, en qui porta des de fa anys la direcció de l'Acadèmia, Carlota Garriga.

L'Acadèmia Marshall era, i encara ho és, com una gran família. La generació posterior a Alicia de Larrocha està formada per veteranes professores que han estudiat tota la seva carrera pianística en aquesta Acadèmia, algunes de les quals amb la tutela directa de l'Alicia de Larrocha en la seva formació. Són elles les que ens apropen, aquí, el record d'una Alicia professora, un vessant poc conegut i valorat. La Pilar Pons va estudiar tres anys amb ella. Recorda la por que li feien les revisions de repertori amb l'Alicia, abans de tenir-la de professora, però alhora, també recorda amb molta admiració el vessant educatiu de la pianista: "Tenia molta paciència i vaig aprendre molt, les coses que ella deia no s'obliden mai. Per a mi ha estat un referent com a pianista. Escoltar-la i veure-la tocar, les coses que aconseguia amb el mínim gest, tot això formava part de la seva personalitat. Aquelles mans enganxades al teclat, com es movien gairebé imperceptiblement per sobre del teclat... Era, però, tan expressiva!" Dona de poques paraules, la Carlota Garriga ho justifica amb aquest raonament: "Aquell que es dedica a tocar el piano no té facilitat de paraula perquè es passa vuit hores tocant, en silenci. El piano, a més, esdevé el seu mitjà d'expressió dels sentiments." Hi havia quatre premisses essencials a l'hora de tocar el piano que l'Alicia repetia constantment: "Ritme, balanç, precisió i qualitat." Maria Josefa García no té dubtes a l'hora de definir en quatre paraules com era l'Alicia pianista i persona: "Va ser una gran pianista, no va haver-hi ningú que toqués música espanyola com ella, però a més, era molt bona persona, amb caràcter, però alhora molt humil, senzilla i amb una modèstia no gens imposada." Potser per això trobava horribles els seus enregistraments, que trobava falsos i no gens verços. I potser també per això no apreciava les masterclasses, ja que pensava que no hi havia prou temps perquè l'alumne captés allò que volia transmetre. Ara bé, com diu Maria Victoria Torent: "Quan trobava un alumne que l'entengués, era com si es fusionessin l'alumne i ella als dos pianos en un de sol. Això era molt emocionant, perquè volia dir que l'alumne havia entès el que ella volia transmetre-li i realment no es podia distingir si eren un o dos pianos sonant alhora".

Carlota Garriga està convençuda que l'escola pianística espanyola té un gran futur per endavant perquè Alicia de Larrocha, portant dins seu l'escola original d'Enric Granados i Frank Marshall, va saber actualitzar el sistema educatiu de l'Acadèmia Marshall, adaptant-lo a la manera de tocar el piano en l'actualitat, però sense perdre el segell propi de l'escola pianística espanyola. Per això, hi ha un bon planter de joves educats a l'Acadèmia que poden continuar l'escola, com són Marta Zabaleta, Luis Fernando Pérez, Raimon Garriga i Alba Ventura. Només cal promocionar a nivell internacional el pla d'estudis de música espanyola (únic al món) i aconseguir mitjans perquè estudiants d'arreu del món puguin venir a Barcelona a estudiar el Màster en música espanyola que es va posar en marxa en vida d'Alicia de Larrocha. No en va, la darrera paraula que Alicia de Larrocha va dir abans de morir, va ser: "L'Acadèmia!"

RMC
311

Parla la saviesa d'Alícia de Larrocha

Alícia de Larrocha no va concedir gaires entrevistes, durant la seva vida. Una experiència –que ella mateixa ens contarà–, i sobretot la seva manera de ser, no gens donada a l'exhibicionisme i tan concentrada a només fer música, pot tenir molt a veure amb aquest capteniment. Tanmateix, hom pot disposar de dues concessions, molt separades en el temps: una entrevista realitzada el 2006 per Joan Vives per a Catalunya Música rememorant el norantè aniversari de l'estrena de *Goyescas* de Granados i una de Jaume Comellas publicada al diari "Avui" el mes de gener del 1979 ens permeten gaudir del seu testimoni directe; de l'expressió viva i espontània de trets de la seva biografia i sobretot, el més important, del seu ideari estètic i també eticoprofessional. I per damunt de tot, el d'una saviesa profunda bastida damunt una trajectòria d'una autenticitat absoluta i rotunda. Heus-ne ací un resum.

per J. C. C. i M. C. P.

RMC
311

–En fujo tant com puc [*de les entrevistes*]. I més abans d'un concert. No és per res especial, però no m'agrada que m'entrevistin abans. Potser és una superstició. Entrevistes no en feia mai i l'any 1967 un senyor em va voler fer una entrevista i li vaig començar a explicar la meua vida i em va dir: "no m'interessa" i em va demanar quins eren els meus amics i els va trucar i em va dir que ja havia trobat el que buscava, coses dolentes de mi.

–Sí i no [*es pot parlar d'una nena prodigi*]. A mi no m'agrada això dels nens prodigis. Hi ha criatures que tenen una certa facilitat per a la música com d'altres la tenen per al dibuix o per altres activitats. I, a aquests, no els diuen nens prodigi. Només hi ha pares i famílies prodigi.

–Sí que és veritat [*que de petita volia tocar el piano i a casa no la deixaven*]. Sí, perquè jo volia jugar, arrencava les teclades, les pintava i vaig tenir una gran enrabiada i la meua tia em va dir que m'ensenyaria a tocar el piano. Fou aleshores que em va portar amb el Marshall, el qual, com que era tan petita no em va admetre. Sí que ho va fer més tard quan tenia tres anys.

–Em tractava com una nena, perquè ho era.

–La meua mare i la meua tieta estudiaven amb ell [*Marshall*] i em deien que quan la meua mare estava embarassada de mi tocava Schumann. Tots em van transmetre l'amor pel piano.

–De Marshall destacaria el so i el pedal. Marshall va crear un mètode per saber posar el pedal. Abans no existia.

–No [*va tenir altres fonts d'aprenentatge*], però és que aleshores a l'acadèmia hi passaven els grans artistes, especialment pianistes, que feien cap a Barcelona. Eren els Sauer, Rubinstein, Cortot. Tenia uns contactes internacionals, era molt oberta a tothom.

–Sí, eren bon *vivants*. Sauer era molt elegant i tocava amb una deixebila amb la qual es va casar. Era molt comediant. Abans també es feia, no només ara. Recordo un dinar amb Cortot, no es parlava de piano, només de menjar i de viatges. I Cortot em deia que no mengés més pèsols que anava



ALÍCIA DE LARROCHA AMB NATALIA GRANADOS (ENTRE ELLES, CONXITA BADIA), EN EL CAMAROTE GRANADOS DE L'HOTEL MANILA DE BARCELONA. EN SEGON PLA, FREDERIC MOMPOU I CARME BRAVO

malament per al fetge.

–Granados té tres estils junts: l'estil clavecinista, l'estil romàntic i l'estil popular [*Tonadillas, La maja*], i tots tres, que són tan diferents, han de conjuntar-se i això és tan difícil.

–L'estil clavecinista ve d'Scarlati i de Schumann. Ell feia molts ornaments quan interpretava.



ARXIU ALICIA DE LARROCHA

ALÍCIA DE LARROCHA
AMB FRANK MARSHALL
(ESQUERRA) I
ARTHUR RUBINSTEIN
(DRETA);
EN SEGON PLA,
CARME BRAVO I
FREDERIC MOMPOU

—De la meitat de la seva vida fins al final, l'obra de Granados és difícil d'interpretar. Diria, com em va dir en una ocasió Rubinstein, que *Iberia* d'Albéniz és molt difícil, però el més complicat és *Requiebros* de Granados, i jo amb els anys m'he convençut que és així.

—Cada compositor té el seu so, i pel seu so es reconeix qui és. Quan un toca un compositor ha d'oblidar-se de la resta i buscar el so característic d'aquell compositor.

—Per suposat [*la dificultat de tocar Granados rau més en els aspectes anímics i expressius que en els tècnics*]. Ell deia que no volia que els estudiants toquessin les seves obres, perquè li feia mal.

—L'escola de Granados ha anat passant de generacions en generacions. Però ara no es toca com abans. Granados avui suspendria un examen de conservatori amb un jurat actual, perquè no es toca de la mateixa manera.

—Albéniz no era pianista. Ho va ser quan era jove i el seu pare l'explotava per fer diners. Però després ho va anar deixant i quan tocava davant de gent només feia el tema. Malats va ser qui va fer la *Iberia* d'Albéniz.

—En gust sí [*que tots aquests pianistes tenien una manera similar de tocar*], però en tècnica no. Granados es va fer la tècnica ell mateix i la interpretació, és clar, canvia.

—Actualment tot està més unificat, però sí que existeix una escola russa, o una escola francesa. Però segons el temperament del pianista ho fa d'una manera o d'una altra.

—A mi, més que la part mecànica m'importen les possibilitats sonores, les quals, per descomptat, també es poden treballar mentalment. De fet, tot ho podem pensar, però ho hem de realitzar en l'instrument. Es tracta de tenir prou elements per expressar el que hom vol. Moltes vegades les solucions tècniques o mecàniques arriben a través del que hom vol expressar. No al revés. Ha de ser així o si no es cau en el perill de la mecanització. Sí, sí. Cal una idea prèvia de l'obra, s'ha de programar. Però després es va madurant.

—L'artista cal que sigui sincer amb ell mateix. Si hi ha sinceritat hi ha molt valor. Quan l'obra és massa analitzada i investigada no és viva; és d'arxiu.

—El mestre em deia que era molt dolent encasellar-se, que s'havien de conèixer tots els estils i escoltar molts concerts de pianistes diferents per adonar-te on t'equivoques sentint els altres.

—Sí [*vaig entrar als Estats Units*], amb Albéniz i també amb Granados —les vegades que he interpretat *Goyescas*.

Però hi havia el perill del clixé, perquè dones tants concerts que per força has de renovar el repertori, si no es desgasta.

—Estats Units és un país tan gran, amb tantes possibilitats, les seves organitzacions funcionen tan bé, que quan s'interessen per un artista i el volen interessar, ho aconsegueixen. Sí, sí; vaig ser considerada músic de l'any per una revista.

—No, no [*havia somniat mai ser una figura*]. La meua única finalitat era viure amb la música i per la música. Jo no he fet res per aconseguir concerts. Només m'he preocupat de fer música. Potser vaig tardar més que d'altres a començar, perquè mai no em vaig dedicar a promocionar-me. Els esdeveniments han vingut a mi.

—Tot el que toco ho faig en funció de les meves possibilitats físiques i d'adaptació. Això vol dir que a vegades pot haver-hi coses que m'agraden i no les interpreto.

—No m'agrada tocar allò que no puc assumir. No vaig arribar a la música contemporània, perquè ja havia passat el meu temps.

—No interpreto Stravinsky, ni Béla Bartók, ni Prokófiev. És un problema d'adaptació i tampoc no m'atreu la música de més cap aquí, experimental. Hi tinc un gran respecte. No, no puc interpretar Cage. És un altre món. A part que hi ha coses amb les quals tampoc no hi estic d'acord. Ara això és un fenomen universal. I els concerts d'aquest tipus són minoritaris. A Darmstadt, ciutat que acull el festival de música contemporània més estricta, la seva simfònica té un repertori del més usat. Jo hi he interpretat Rakhmàinov.

—A mi no m'ha agradat mai [*enregistrar discos*]. És molt fred i un sempre està pendent de les errades. Al natural, tot passa, al disc no. Cap ni un no en salvaria, de disc. Tots els llençaria a les escombraries.

—Jo sempre dic als estudiants que no escoltin els meus enregistraments, perquè em copien, fins i tot les notes falses.

—[*De l'escola pianística espanyola i de l'Acadèmia Marshall*], voldria que conservessin la qualitat de so de Granados i de Marshall. A l'actual generació predomina el so amaratellat que ve de l'escola russa, que és horrorós.

—Sí, sí, i dolentíssim [*una figura com ella pot oferir un concert mediocre*]. I això passa justament amb els que som realment sincers. Hi ha circumstàncies anímiques que et condicionen. I nosaltres no sabem falsificar, no podem fer comèdia. Jo sóc la mateixa. Això no vol dir que a vegades el públic no ho copsi.

RMC
311

Patrizia Ciofi

“Salut à la France!” a la italiana

per MERCEDES CONDE PONS

RMC
311

—Aquesta no és la primera vegada que vostè canta a Barcelona, perquè ja ho havia fet fa uns anys, interpretant *Lucia di Lammermoor*. En aquesta ocasió ha tingut molt d'èxit en el seu paper de Marie en *La fille du régiment*. Com ha viscut aquesta experiència?

—Vaig arribar a Barcelona amb dubtes perquè l'experiència de la *Lucia di Lammermoor* m'havia deixat una mica trista. És cert que només va haver-hi un incident aïllat durant la primera representació, perquè segurament la gent estava molesta perquè volia sentir la Gruberova i no a mi, i molta gent potser encara no sabia que no cantaria la Gruberova i no els havien avisat del canvi. I, és clar, també pot passar que hi hagi gent a qui no agradi una veu com la meua per a un rol com el de Lucia i per això en la primera funció algú va voler demostrar que no hi estava d'acord. Recordo, però, moltes funcions posteriors que van ser molt reeixides i en les quals molta gent em va demostrar el seu afecte a la sortida d'artistes i alguns, fins i tot, em demanaven excuses per allò que havia passat en la primera funció i em deien: “Tu no et mereixes això, el públic de Barcelona t'estima, no hem estat nosaltres...” En qualsevol cas, aquella primera experiència a Barcelona va estar, en certa manera, tacada per allò que va passar en la primera representació. Però hi ha una part de mi mateixa que és molt ingènua, molt innocent i he intentat oblidar-me de tot i endinsar-me completament en aquest espectacle que és, d'entrada, molt diferent a la *Lucia*. *La fille*

du régiment és una òpera molt divertida, alegre, on un mateix es pot divertir molt i pot divertir molt els altres. Quan van començar els assajos vaig entendre que es tractava d'una producció difícilíssima, molt esgotadora i on hi havia poc temps per pensar. Era necessari treballar molt i això potser m'ha ajudat a llençar fora els pensaments negatius. I vaig arribar a l'assaig general amb molta alegria al cor, amb l'afecte de tothom amb qui he treballat i amb la disposició necessària per conquerir el públic.

—*La fille du régiment* és una d'aquestes òperes que permet fer riure molt el públic. A quin personatge se sent més propera, a Lucia o a Marie?

—A Lucia..., però Marie no fa només riure, perquè aquesta òpera en el fons està infravalorada. És una òpera bellíssima musicalment, té pàgines en què es nota que Donizetti ha donat el millor de si mateix. I Marie té el privilegi de cantar dues àries al llarg de l'òpera, que a més li permeten explorar un àmbit líric, melancòlic i, fins i tot, dramàtic, del personatge. Marie, doncs, té obligacions importants: fer riure però també fer plorar, una cosa que no fa Lucia, perquè aquesta ha de fer plorar des de l'inici fins al final. Crec que la dificultat de Lucia és la de fer-la sincera, perquè és un personatge que s'allunya de la realitat, té aquest punt de bogeria —fins i tot cantant— que és molt complicat de recrear teatralment. És molt difícil ser un personatge i cantar amb el virtuosisme que exigeix en concret aquest. A mi m'agrada molt entrar en els personatges, introduir-me visceralment en ells i amb Lucia em resulta molt complicat, perquè he d'entrar a la seva panxa però

Després d'una injusta rebuda al seu debut a Barcelona com a Lucia di Lammermoor, en què va pagar els plats trencats llençats per un públic indignat davant la sobtada cancel·lació d'Edita Gruberova en el paper protagonista, Ciofi va poder, finalment, treure's l'espina clavada amb una interpretació de Marie a *La fille du régiment* que quedarà per al record. Veure la seva cara de satisfacció i com li brillaven els ulls en el moment en què el públic va esclatar en braves i aplaudiments en sortir a saludar al final de la primera representació, és quelcom que no té preu, ni per a ella, ni per a qui admira l'art fet des de la sinceritat.

ahora estar molt enlaire, ja que ha de morir, però cantant Mi bemolls en un registre molt agut i demostrant el virtuosisme de la veu. És una mort que no és a la panxa, sinó al cel, en realitat. Marie, en canvi, és un rol enorme i molt difícil perquè no para mai de cantar, però és un personatge molt real, molt terrenal i quan es diverteix ho fa de veritat, i quan plora ho fa amb desesperació, perquè no vol deixar el regiment, la seva família, com un nen que el treuen de casa seva perquè li diuen que és fill d'una altra persona, però ell ja té la família amb la qual ha crescut.

—En aquest sentit, és més fàcil de cantar; però el rol en el sentit escènic és esgotador?

—*La fille du régiment* és sempre esgotadora, tal com està escrita. Surt en escena i es posa a cantar i no para: ària, duet, ària, trio... no para mai! Només cantant ja resulta un esforç increïble, però a més, en aquest espectacle és tota una bogeria! No paro de moure'm, de fer coses, saltant i cantant. És com si la Marie tingués els fils de tota la representació i anés movent els personatges. Això m'agrada perquè a mi m'encanta el teatre i això em dona l'oportunitat de cantar explicant una història. A vegades és difícil, és veritat, perquè també és difícil entrar en l'espectacle d'un altre. Aquesta és una producció ja coneguda i he hagut de saltar dins del personatge que ja ha creat un altre...

—Sí, perquè aquest rol ha estat creat per al perfil de la Natalie Dessay i es diu que hi ha molt d'ella en el personatge creat per Laurent Pelly...

—Sí, absolutament. Però jo no he vist el vídeo de Natalie Dessay i m'ho vaig



LAYETANA OFFICE.COM

prohibir a mi mateixa, perquè jo volia fer el meu propi espectacle, no volia imitar ningú altre. És cert que el director d'escena ja ha construït el seu espectacle i el vol reivindicar. Però jo he intentat donar vida al personatge amb les indicacions del director però també amb el meu cap, la meua sensibilitat, la meua veu, el meu cos. I sí que potser hi ha coses que són iguals, però també sé que algunes coses de les que feia la Dessay jo no les he pogut fer, com per exemple fer un sobreagut mentre em sostenen a l'aire. Jo vaig dir que no podia fer-ho perquè això suposaria un estrès inútil per a mi. Crec que nosaltres hem de fer teatre, però som cantants, i hem de fer bé algunes notes que se'ns exigeix i això és prioritari. Jo no m'aixeco al matí i puc cantar un Re o un Mi bemoll com si res, per a mi fer aquestes notes és molt cansat. I he de dir que el director d'escena ha estat molt comprensiu i m'ha donat la possibilitat de provar-ho tot i veure què podia fer o no. I de fet, he fet moltes coses de les que em demanava: córrer amunt i avall amb el fusell, saltar

en braços de Sulpice mentre cantava, sempre fins al límit que la meua respiració m'ho permetés. Són poques les coses a les quals he dit que no, però està clar que si l'espectacle està fet per a algú concret és més difícil posar-se al seu lloc i de la mateixa manera penso que si un director d'escena és intel·ligent, ha de saber crear novament amb l'artista que té davant, perquè tots som diferents però podem fer un personatge igualment creïble, i bell. A la Dessay li agrada molt fer un teatre que sorprengui, més com de circ, amb moviments més extrems, més atlètics. A mi això no m'interessa gaire, a mi m'interessa més la recerca de la veritat, de la psicologia d'un personatge, un teatre que treballa amb l'ésser humà.

—En aquest sentit, quan ha de crear un personatge, pensa en la seva pròpia experiència, els seus propis sentiments, per construir-lo?

—Absolutament. Evidentment, jo no puc ficar la meua experiència en personatges com Violetta o Lucia, perquè no he viscut les seves vides. Però nosaltres

treballem amb sentiments i aquests són nostres. Per tant, jo no he viscut mai en un regiment, ni sóc orfe, ni he hagut de deixar la meua família..., però no per això Patrizia no pot ser Marie, perquè podem experimentar molts sentiments encara que en la vida real no els visquem. A l'escena també es sent, i molt.

—I quan els experimentes, després això afecta la vida real. Quan mor Lucia, l'afecta?

—Hi ha personatges que et deixen una petjada forta, com per exemple Violetta. La mort de Violetta no em deixa mai indiferent. Però jo faig servir els meus personatges per alliberar-me d'alguna cosa. L'escenari és el meu psicoanalista, és com si fes una teràpia...

—I de grup...

—Sí!, de grup, perquè allà es produeix una catarsi increïble! I a més, s'aprèn molt a gestionar aquests sentiments, perquè l'actor no s'ha d'emocionar en realitat, perquè si tu t'emociones pot ser que no puguis donar el màxim i no aconseguis emocionar el públic, que és qui en realitat s'ha d'emocionar. En aquest sentit, cal ser molt lúcid, molt fred per projectar les emocions en l'altre. I això és una feina que s'aprèn amb l'experiència, amb el treball.

—Què és més difícil, fer riure o fer plorar?

—Les dues coses són difícils. Però crec que els més grans actors còmics, com Chaplin, són també grans actors dramàtics. Perquè no hi ha gaire diferència entre fer riure i fer plorar. Potser fer riure és més difícil perquè tocar l'ànima i la sensibilitat trista dels altres amb la música és més fàcil. Crec que la veu humana, la música, té una cara trista en el seu interior i, per tant, més capacitat d'endinsar-se en aquest aspecte de l'ésser humà. Fer riure, en canvi, sembla fàcil però no ho és, en realitat, perquè entrar en l'ànima d'una persona, en els seus problemes i transformar-los en energia positiva, en alegria, és veritablement difícil. És un privilegi fer-ho. És per això que en aquesta producció em sento tan feliç, perquè sé que aquesta gent que es mostra tan calorosa en l'expressió de l'agraïment al final de la funció, surten del teatre amb una energia que els pot ajudar a tirar endavant amb els problemes de la vida, que a vegades és difícil de tirar endavant. Fer riure és molt important.

—A vostè també l'ajuda, la seva feina?

—Absolutament, perquè em permet treballar amb els meus sentiments més profunds, més tristos, les meves pors, els meus límits, la meua tristesa, el meu cansament, però també amb la meua lleugeresa, la meua joventut, amb la part de mi que potser és més petita, perquè jo em reconec com una persona molt reflexiva, melancòlica, nostàlgica... Tinc

RMC
311

un tristesa en el fons de la meua vida que sempre m'acompanya. Però quan puc jugar amb la meua part més alegre, més despreocupada, això és un do del cel i en dono gràcies. Perquè això em fa millor, més forta per afrontar la vida, la meua feina i la vida personal, els problemes...

-Per construir el personatge i arribar al públic, els col·legues amb els quals treballa són importants?

-Són fonamentals. A mi m'encanten els assajos perquè és on es construeix l'espectacle. No és només la construcció d'un espectacle, d'unes escenes, sinó també d'una relació entre tu i els companys i entre tu i l'escenari. Per a mi és essencial sentir-me bé, percebre un ambient còmode, on hi ha afecte, somriures, amistat..., i això és molt important perquè després, quan sortim a l'escenari, sempre estem sols. I els cantants tenim sempre tantíssima responsabilitat! S'ha de portar endavant un espectacle i s'han d'oblidar els problemes i fer creure al públic que aquella és la realitat. I per això és important agrair a tothom que treballa per fer aquest espectacle, sobretot als que no són a l'escenari, els que t'ajuden a vestir-te, et cuiden, et diuen una paraula amable. El meu èxit és l'èxit de tothom i el vull compartir, perquè són els que m'han ajudat a treure'l endavant.

-En les representacions de *La fille du régiment*, Juan Diego Flórez va tenir un grandíssim èxit i va bisar la seva ària en gran part d'aquestes. Com que vostè comparteix la mateixa responsabilitat que ell, la pot arribar a molestar que a ell se li reconegui tan explícitament la seva feina?

-A mi em fa sentir meravellosament bé cantar amb Juan Diego Flórez i el fet que ell tingui tant d'èxit i se li demani repetir l'ària en certa manera em treu un pes de sobre, perquè sé que molta part del públic està allà per sentir-lo a ell i espera molt de la seva actuació! Jo ja vinc preparada perquè això sigui així. Per tant, jo em sento més lliure per fer el meu espectacle. Quan les persones no esperen res de tu, un té ganes de donar el millor de si mateix. Ell té molta més responsabilitat; per tant, això converteix la meua feina en quelcom de més "lleuger". A més, hi ha tradicions a l'òpera lírica que ja són conegudes i s'han de respectar. Els tenors tenen molta tradició en l'òpera i aquesta ària és molt coneguda i això fa bé a l'òpera, a l'espectacle. Perquè el públic respira amb nosaltres, hi ha una energia positiva a l'escenari. I jo rebo també l'afecte que el públic dona a Juan Diego Flórez, com a reflex. A més, em dona l'opció de descansar una mica... entre les meves sortides.

-No hi ha tanta competència entre els cantants actualment respecte d'anys enrere?

“
Quan les
persones
no esperen
res de tu,
un té ganes
de donar
el millor
de si
mateix.
”

-Jo crec que avui dia els cantants som d'una altra manera. Però bé, tampoc no puc parlar genèricament, potser sí que n'hi ha de cantants competidors. A mi m'agrada el joc en equip. És com si fésim esport en grup, com el futbol. El tennis, per exemple, és un esport increïble i pots veure com està el jugador sol treballant durant hores per guanyar i en dos minuts ho pot perdre tot. La pressió és enorme! Per exemple, aquests dies Juan Diego Flórez tenia una activitat frenètica, moltíssimes entrevistes, dinars i sopars amb gent important... Fa molta vida pública i això jo no ho podria suportar, perquè no va amb mi, no és la meua personalitat. M'agrada la meua feina, però m'agrada formar part d'un tot. És clar que m'agrada fer les coses bé: per sentir-me jo bé, per fer feliç la gent que m'estima, però no per tenir més fama o més diners o per veure la meua cara a la portada de la revista de moda...

-Com es recorda quan era petita?

-No tinc gaires records meus de petita. Era molt tímida i és cert que ara també, però ho amago millor. Fins als vint o vint-i-cinc anys era molt tímida i el teatre m'ha ajudat a sortir de la meua bombolla. Però des de petita sentia que hi havia alguna cosa especial que m'esperava, com un destí que havia d'aparèixer. Vivia en un petit poble de la Toscana, prop de Siena. No hi havia ni tan sols cinema i portava una vida molt senzilla, però tenia pensaments que ana-

ven molt més enllà del que seria normal per a una persona acostumada a aquella vida tranquil·la. És per això que penso que les persones neixen amb un destí ja assenyalat. Només podia conèixer el món a través de la televisió. Jo sabia que m'agradava fer d'actriu i deia que volia ser actriu. Quan tenia catorze o quinze anys feia petits rols de teatre i, sobretot, rols còmics. Es curiós, perquè com a cantant, els rols que em van millor són els tristos, perquè el tipus de veu que tinc és més melancòlic, té un matís més vellutat que va millor per a aquest tipus de rols.

-Quan va començar a cantar?

-Vaig començar a estudiar als setze anys, però al principi era com un joc. Jo no vinc d'una tradició d'òpera i ni tan sols m'agradava l'òpera. Veia sempre els cantants grassos que estaven allà quiets i pensava que això no anava gens amb mi. Amb els anys vaig conèixer la meua professora, una cantant polonesa boníssima, i llavors va ser quan vaig començar a sentir emocions cantant, que és quan comences a cantar amb la tècnica justa, adequada. I llavors el so que produeixes genera en tu mateix unes sensacions que són, en el fons, com una droga. I la meua professora em va ensenyar a transmetre aquestes emocions que jo sentia.

-Quin és el moment que fa decidir la seva carrera professional?

-Quan tenia 21 o 22 anys, perquè amb la meua professora va anar tot molt ràpid. Fins llavors havia treballat cinc anys amb un professor que em va fer fer coses equivocades i em va fer mal a les cordes. Per tant, va ser com començar de zero, perquè havia perdut tota la naturalitat que tenia abans de començar a estudiar. Havia perdut el *fiato*, les cordes estaven al límit. Ella em va donar de seguida les indicacions adequades. Era com una esponja que ho absorbia tot i vaig començar a fer concursos i en un any i mig vaig debutar. Primer a Florència amb un petit paper i l'any 1990 amb el baríton Claudio Desderi, que al final de la seva carrera va començar a dirigir i feia cursos a l'Escola de Música de Fiesole. Allà vaig arribar per fer *Don Giovanni* de Mozart, cantant Donna Anna...

-No pot ser...

-Ha, ha, ha! La meua professora deia que jo tenia una veu molt expressiva, amb un fort contingut dramàtic i que per tant podia donar molt bé el personatge, per bé que tenia un registre agut molt fàcil, i una veu lleugera. El mestre Desderi em va dir que estava boja, però que li agradava la meua manera d'interpretar. I vaig fer el meu debut absolut cantant Donna Anna al *Don Giovanni*. I aquest és, en el fons, el leitmotiv de la meua vida: he fet tantes coses diverses i algunes més enllà de les meves possibilitats... Però les he fetes sem-

Petita, menuda, prima..., a Patrizia Ciofi li agrada passar desapercebuda, malgrat que s'exposa dia re-dia damunt l'escenari. Però tractar amb ella és una experiència molt agradable. La mateixa dolcesa que desprèn el seu cant, el desprèn també en la seva manera de parlar, d'expressar pausadament allò que vol dir, prenent-se el seu temps per dir la paraula exacta, amb inflexions plenes de caràcter. Podria ser una excel·lent recitadora de poemes. Encara que, de fet, ja ho és. Perquè cantar, en certa manera, és recitar modulant la veu i generant un so especialment ric i atractiu: per això se'n diu *bel canto*... Patrizia Ciofi és una autèntica experta en *bel canto*, però també ho és parlant obertament de les experiències bones i dolentes, dels errors i els encerts, de la vida, en definitiva, en la qual ningú no és millor que l'altre. I si encara s'hagués de buscar un altre epítet per definir-la, segurament el més idoni seria el de generosa. Tant a l'escena com en el tracte personal, Patrizia Ciofi és d'aquelles persones que sempre tenen un somriure per regalar, i això és un dels actes de generositat més valuosos avui dia.



LAYETANOFFICE.COM

pre amb la meua veu, sense intentar imitar ni forçar-la.

-Amb quin repertori es sent més a gust cantant?

-El *bel canto* m'agrada i s'adapta a la meua veu. Amb els anys la veu canvia, no només físicament, sinó també psicològicament. La veu és una part del nostre cos i cantem molt amb el cap i la ment canvia a mesura que un viu experiències i es fa gran. Per tant, la meua veu és diferent respecte de cinc o deu anys enrere. I el mateix rol que podia fer deu anys enrere, ara el faria d'una altra manera, perquè la veu és més madura. Coses que abans m'eren fàcils ara no ho són tant i viceversa. M'agrada estar encara en el mateix repertori, des del barroc fins al Novecento. He fet més de 80 rols, és un repertori molt gran i m'agrada molt canviar. Però actualment la meua veu es troba millor en un repertori líric, un *bel canto* menys virtuós, més *legato*, més *cantabile*. Però sempre en una vocalitat suau, esponjosa, en la qual puc cantar les agilitats amb molta expressivitat i dolcesa. M'agrada molt Bellini, el Rossini seriós...

-Digui'm un rol que li agradaria cantar i que creu que no podrà fer mai...

-Madama Butterfly. Sempre dic que és un rol fantàstic, com gairebé totes les dones de Puccini. Butterfly em destrossa l'ànima, l'estómac. M'entra molt a dins. És, de fet, la història de les dones. La dona usada per l'home, enganyada, però la dona forta, que ho resisteix tot i que té molta dignitat i mor amb dignitat. És un rol increïble, com Violetta. Crec que el dia que decideixi deixar de cantar li demanaré a algun teatre que em deixi cantar Butterfly. Així em deixaré definitivament les cordes vocals a l'escenari, però hauré viscut una experiència meravellosa.

-Què pensa fer quan deixi de cantar?

-Jo ja fa vint anys que canto i penso en el meu futur com en una vida completament diferent de l'actual. Crec que puc continuar encara uns quants anys, però jo no imagino tota la meua vida com a cantant. M'agradaria algun dia canviar la meua vida completament. I ho faré el dia que cregui que he de renunciar a massa coses, perquè aquesta

és una vida que implica moltes renúncies, molt d'estrès, molta solitud. L'estrès també fa emmalaltir físicament. El dia que el patiment sigui més gran que no l'alegria, serà el dia en què digui prou. Crec que dir prou és quelcom molt bonic. M'estimo més tenir una idea de mi bonica, viva, alegre, positiva que no veure'm convertida en una cosa que no m'agrada gens. Algun dia m'agradaria viure a la meua regió, al meu poble o molt a prop; tenir-hi un hotel rural, amb una cuina, animals... i viure amb serenitat amb les persones que estimo, però també convidar-hi tots els amics que he fet mentre he viatjat pel món. I parlar, recordar, riure... No sé si ho podré fer realitat, però el dia que digui prou serà del tot cert. Desapareixeré d'aquest món completament. Perquè no crec ni tan sols que pugui ensenyar, és molt arriscat i no sé si tinc el talent d'ensenyar això que sí que sóc capaç de fer. Potser seré millor com a cuinera.

-Espero algun dia poder visitar el seu hotel rural a Fiesole...

RMC
311

25 % de descompte

Els subscriptors de la "Revista Musical Catalana" obtindran un 25 % de descompte en la compra de dues entrades per concert, a les taquilles del Palau de la Música Catalana, per al cicle Palau 100 Cambra de la temporada 2010-11, i per al cicle Concerts Simfònics al Palau de la temporada 2010-11 a partir del dia 15 de setembre de 2010.

Cal presentar el darrer rebut de la subscripció.



EL MES DE SETEMBRE, A L'ABAST

L'OBC estrena nova etapa amb embranzida

Només cal parar atenció al programa amb què l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya inaugura temporada per entendre que l'OBC comença amb força una temporada en la qual no vol deixar indiferent el públic i que sembla voler posar al mal temps, bona cara.

TEMPORADA OBC. Dir.: Pablo González. Humet, Xostakóvitx.
L'AUDITORI. DEL 24 AL 26 DE SETEMBRE DE 2010 (CAL CONSULTAR DATES I HORARI).

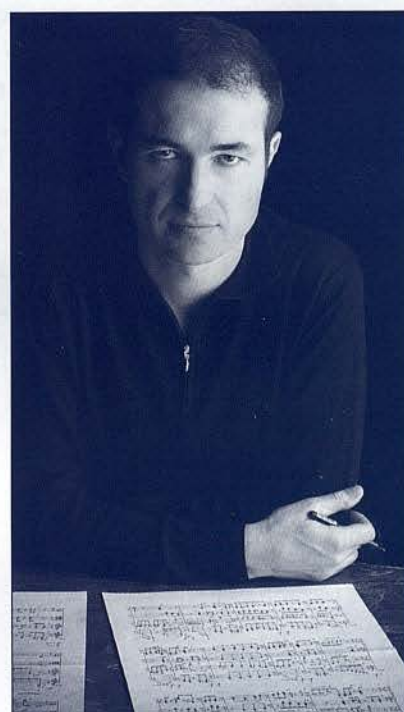
per MERCEDES CONDE PONS

Tota una declaració d'intencions, la del nou director titular de la formació, el jove asturià Pablo González, que ha escollit com a plat fort del menú inaugural una de les simfonies més populars del compositor rus del segle XX Dmitri Xostakóvitx: la *Simfonia núm. 7 en Do Major, op. 60, "Leningrad"*. Una obra que rep el sobrenom de Leningrad –nom soviètic de l'actual Sant Petersburg– per la seva dedicatòria a aquesta ciutat i la forta càrrega ideològica que aquesta implica, ja que va ser entesa com un símbol de la resistència i el desafiament al règim nazi.

Aquesta simfonia, molt estimada pel públic actualment després d'anys en què va ser associada a l'exaltació dels totalitarismes i, per això, fins i tot criticada, ve acompanyada en el programa per l'estrena de la primera simfonia d'un dels joves valors de la creació contemporània catalana i un dels més fermes candidats al reconeixement internacional si es jutja la trajectòria ja assolida, com és Ramon Humet. El compositor barceloní (1968) ja ha estat mereixedor de premis tan significatius com el Premi de Composició Joaquín Rodrigo-Villa de Madrid (2005), l'Olivier Messiaen International Composition Prize (2007) i el XVI Premi Internacional Ciutat de Tarragona (2008). El fet d'incloure una estrena ja en el primer concert de temporada pot ser interpretat com una aposta per la nova creació que, s'espera, tingui més presència en el futur.

Ramon Humet va rebre l'encàrrec el setembre de 2009 per part de l'OBC i la Fundació Autor i d'aquest ha sorgit

la seva *Primera Simfonia*, subtitulada "*del no-ésser*", que té un estret lligam temàtic amb l'obra del mestre rus ja presentada. El mateix autor defineix la relació entre una i altra obres en aquests termes: "*Hi ha un lligam molt íntim sobre el tractament de la mort: tràgica en el compositor rus, serena en la meua obra. Es pot resumir com la mort col·lectiva conseqüència de la guerra versus la sublimació individual de tota una vida*". La *Música del no-ésser* està inspirada en un poema que va escriure el monjo zen Daido Ichi i moments abans de morir: *La música del no-ésser / omple el buit: / sol de primavera, / blancor de neu, / núvols brillants, / vent transparent*. Humet explica en aquests termes l'estructura de l'obra: "*Quatre moviments independents –amb la possibilitat de poder ser interpretats aïlladament–, generats a partir d'un motiu melòdic molt concís. La concepció d'una forma que ompli el buit inspira a estendre aquest motiu germinal durant tota la durada de cada moviment –buscant la màxima cohesió discursiva–, i alhora provocant la il·lusió d'una subtil línia de discerniment a través de la qual aquest motiu se submergeix i apareix recurrentment, com una presència contínua però no sempre evident*". Si bé els dos primers moviments que integren la simfonia ja van ser estrenats individualment amb anterioritat –*Sol de primavera* a l'Auditori Nacional l'any 2009 i *Vent transparent* al Festival de Músiques de Torroella de Montgrí l'any 2008–, el tercer (*Blancor de neu*) i quart moviments (*Núvols brillants*) han estat escrits fruit de l'encàrrec de l'OBC



RAMON HUMET

i donen així caràcter de compleció a la primera simfonia del compositor català. Ramon Humet té una intensa agenda en la qual apareixen, tant interpretacions d'obres seves ja estrenades com l'estrena de noves peces, com és el *Concert per a piano i conjunt instrumental* –estrena a Catalunya– amb Jordi Masó com a solista i l'estrena absoluta d'una obra encàrrec del conjunt Neopercusión.

L'OBC s'endinsa en la dinàmica de la temporada 2010-11 amb un concert a l'octubre sota la direcció de Giovanni Antonini. A manca d'un Festival Mozart enguany, el proper director d'aquest festival es presenta en el segon concert de la temporada amb un programa amb obres de Johann Sebastian Bach (*Suite núm. 1 en Do major*), Carl Philipp Emanuel Bach (*Simfonia en Fa major*) i Franz Joseph Haydn (*Simfonia núm. 102 en Si bemoll major*).

EL MES DE SETEMBRE, A L'ABAST

'Iphigenie auf Tauris'

Dansa operística per obrir temporada al Liceu

per J. COMELLAS

Les pàgines número 22 i 23 del programa oficial del Gran Teatre del Liceu que encapçalen el capítol d'òpera, tenen exactament el mateix contingut i gairebé el mateix disseny que les números 54 i 55 que obren l'apartat de la programació de ballet. En ambdós i en un lloc destacat figura el nom de la Companyia Pina Bausch, i en el segon bloc fins i tot apareix la imatge de la coreògrafa alemanya.

Tots estem avisats; es tracta d'una recreació de l'òpera de Gluck feta per aquesta cabdal transformadora de l'art del ballet, i per tant, la seva parcel·la és la que domina en un espectacle excepcional i únic. Els ballarins són els transmissors damunt l'escena de l'impuls creatiu més profund de la Bausch, mentre que els cantants, cor inclòs, situats en penombra visual, adquireixen la condició de narradors estàtics de la lletra —entesa en la dimensió literal i metafòrica— de l'obra.

Es tracta d'un espectacle que Pina Bausch va crear l'any 1974 en el prestigiós Tanztheater de Wuppertal que havia fundat ella mateixa l'any 1973. Des d'aleshores ha donat voltes arreu del continent, en festivals i iniciatives del més gran nivell.

Des del punt de vista musical, el gran atractiu és gaudir d'una òpera referent en la història del gènere. Encara que és més conegut per *Orfeo ed Euridice*, de programació més o menys habitual en el gran circ operístic internacional, Gluck (1714-1787) ha passat a la història de l'òpera sobretot per haver estat el primer gran renovador del gènere operís-

tic. Qui va trencar amb els antics models retòrics i declamatoris centrats en l'ús abusiu de recitatius secs i ornamentacions, altrament potenciant els components expressius i dramàtics. En l'ideari de Gluck s'elimina tota regla que menés a la creació d'efectes gratuïts.

Amb ell l'òpera guanya en racionalitat, en expressió, en veritat dramàtica i en personatges humans, i els seus postulats en bona mesura constitueixen un antecedent del drama musical alemany; com a mínim és considerat un dels fundadors de la seva escola clàssica; encara que curiosament no va escriure cap òpera en alemany.

Gluck va escriure dues òperes sobre el tema d'Ifigènia, *Iphigénie en Aulide* (1773) i *Iphigénie en Tauride* (1779). L'èxit que va aconseguir a la seva estrena va ser tan gran que fins i tot va ombrer el de l'homònima literària de Goethe. El compositor va comptar amb un excel·lent llibret de François Gaillard extret d'una tragèdia anterior de Guimond de la Touche. Recordem que Ifigènia és una heroïna grega filla d'Agamèmnon i Clitemnestra, disposada per aquell com a víctima d'un sacrifici destinat a obtenir vents favorables per a la flota aquea encallada a l'Àulida. Els vents la salvarien de ser immolada i va viure llargs anys a la Tàurida consagrada al culte d'Àrtemis. Racine i Goethe, entre d'altres, es van inspirar en aquest personatge i musicalment també ho van fer Domenico Scarlatti, Jommelli i Piccini.

La versió que ens arriba, vocalment l'encapçala la poderosa soprano portuguesa Elisabete Matos, de trajectòria ja coneguda al Liceu, i l'acompanyen el tenor austríac Nikolai Schukoff i el baríton anglès Christopher Maltman en els

principals papers. Tant Schukoff com Maltman són cantants relativament joves que viuen un moment de progressiu protagonisme en el món de l'òpera. Nikolai Schukoff s'ha mogut de manera particular a l'àmbit germànic (òperes de Dresden, Hamburg, Munic, Salzburg), i també francès (Lió, París), i entre les seves fites hi ha *Parsifal* a les òperes de Dresden, Hamburg, Munic i Lió.

Maltman ho ha fet més aviat al seu àmbit d'origen, havent estat dirigit per Simon Rattle amb la seva antiga Birmingham Symphony Orchestra. El seu repertori s'aparta dels grans títols convencionals i es podria parlar d'un cantant especialitzat en els períodes entre preromàntic i postromàntic.

La direcció musical serà de l'alemany Jan Michael Horstmann, que és un especialista no específicament en aquesta òpera, sinó en aquesta producció. Per tant, tenint en compte el protagonisme del ballet, el diàleg amb els ballarins esdevé tan o més important que amb els cantants.

Una remarca final: un esdeveniment tan important com aquest, la recuperació d'una òpera de l'envergadura i transcendència d'*Iphigénie*... i més amb caràcter inaugural de temporada, creiem que exigia un suport orquestral —i que ningú no s'ofengui perquè hi ha molt per respectar i admirar— de més entitat que el que gaudirà.

IPHIGENIE AUF TAURIS de Christoph Willibald Gluck. Llibret: François Gaillard. Elisabete Matos. Nikolai Schukoff. Christopher Maltman. Gerd Grochowski. Cecile van de Sant. Companyia Pina Bausch. Orquestra Simfònica Julià Carbonell de les Terres de Lleida. Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Producció Tanztheater Wuppertal. Direcció d'escena i coreografia: Pina Bausch. Direcció musical: Jan Michel Horstmann.
LICEU. DEL 4 AL 7 DE SETEMBRE DE 2010.

RMC
311

Primer lliurament: catorze 'Carmen'

El gran atractiu de *Carmen* és, sens dubte, que es tracta d'una òpera excel·lent, d'un encert absolut, d'una obra de construcció dramàtica gairebé perfecta i d'una partitura d'una absoluta conseqüència i brillantor. Més o menys ho té tot: tensió dramàtica intensa, dibuix dels personatges exacte, àries i conjunts oberts i de gran volada lírica, possibilitat de lluïment per als protagonistes, color i vida a dojo...

Ara torna al Liceu després d'una absència força dilatada, i ho fa amb un devessall de representacions, vint-i-una,

de les quals catorze concentrades en només vint dies i després set més a les acaalles de juliol. Per tant, es tracta gairebé d'un festival *Carmen*, que amb molta probabilitat tindrà una àmplia resposta d'audiència.

Perquè a més s'ofereix en una producció sobre el paper suggestiva —Bieito ven tant com és contestat, o sigui, molt—, i amb un estol de cantants de gran nivell i idonitat. També la batuta, Marc Piollet, és un bon especialista. No es pot demanar més. Només qüestions de matisos. **J. C. C.**

CARMEN de Georges Bizet. Llibret: Henri Merilhac i Ludovic Halévy. Béatrice Urià-Monzon. Roberto Alagna. Marina Poplavskaja. Erwin Schrott. Jossie Perez. Brandon Jovanovic. Neil Schicoff. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Cor Vivaldi-Petits Cantors de Catalunya. Dir. escènica: Calixto Bieito. Dir. musical: Marc Piollet. Coproducció: Gran Teatre del Liceu, Teatro Massimo de Palerm i Teatro Reggion de Torí.
LICEU. DEL 27 DE SETEMBRE AL 17 D'OCTUBRE DE 2010; I DEL 21 AL 30 DE JULIOL DE 2011.

L'OMBRA ALLARGADA DE...

Carmen Bustamante

L'art de viure

Veu de referència de la música catalana i de la cançó de concert, però també notable pedagoga, la soprano Carmen Bustamante ha aconseguit un cim tan o més preuat que tots els guardons artístics que ha rebut al llarg de la seva destacada trajectòria: una absoluta plenitud, tant humana com musical.

per ANA MARÍA DÁVILA

Ningú no ha cantat Mompou com ella. "Una gran soprano que sap transmetre la seva qualitat artística a qui vulgui aprendre." "És extraordinària, la manera fàcil i convincent amb què ensenya." "Resulta impossible esmentar aquesta dona i no parlar de la seva generositat i de la seva humanitat." L'un darrere l'altre, els elogis van fluïnt tal com és ella, com aquella "aigua clara i transparent" amb què la compara el seu gran amic i company d'escenari durant molts anys, el pianista i compositor Manuel García Morante.

I és que parlar de la soprano Carmen Bustamante (Totana, Múrcia, 1938) és parlar no només d'una cantant admirable i admirada, sinó també d'una sàvia i lúcida mestra que ha sabut formar –en tot l'ampli sentit del terme– més d'una generació de joves intèrprets; de la tenaç impulsora de fecundes iniciatives musicals, com l'esperonador cicle Òpera a la Universitat, i, en definitiva, d'un ésser humà, una dona, que avui pot girar la vista enrere amb la serena i envejable tranquil·litat d'haver assolit la plenitud personal i professional.

"He fet moltes coses al llarg de la meua vida, però per a mi cadascuna ha estat la més important en el moment en què m'ha tocat fer-la. He tingut moments molt macos a la meua carrera, però crec que el triomf més gran ha estat viure tot el que he viscut i com ho he viscut", assenyala, amb sincera i càlida convicció, Carmen Bustamante.

Particularment admirada per l'expressivitat i delicadesa del seu instrument, a més d'un singular temperament poètic, Carmen Bustamante ha protagonitzat una important trajectòria artística, que l'ha portada a obtenir, entre altres guardons, el Premi Nacional del Disc (1988) i la

Creu de Sant Jordi (1992). A més, ara fa tres anys va tenir la satisfacció de ser objecte d'un homenatge a càrrec de la institució on es va formar i on ha exercit la seva destacada labor docent, el Conservatori del Liceu. Durant l'acte es va presentar el llibre *Carmen Bustamante. Elogi de la meua germana*, en el qual el seu germà Antonio dibuixa un minuciós recorregut per la trajectòria artística de la cantant. Un viatge que començà quan la soprano encara era molt petita.

"Crec que vam incidir molt a despertar la meua vocació dues pel·lícules: De Madrid al cielo, que interpretava una cantant que es deia María de los Angeles Morales, i El gran Caruso", confessa, entre rialles, Carmen Bustamante. "Aquella era una època en què la gent cantava a totes hores. I jo també ho feia. Total, que als 17 anys vaig anar al Conservatori del Liceu, no pas amb la idea de convertir-me en una gran diva, sinó només d'expressar-me."

D'aquesta manera es va iniciar una carrera especialment destacada per la seva dedicació a la cançó de concert i al repertori català contemporani, en particular l'obra de Mompou, de qui va ser intèrpret de referència. "Fer música dels compositors del meu temps i poder treballar les partitures directament amb ells ha estat enormement enriquidor, un veritable regal per a mi", explica. "He tingut la felicitat d'estrenar moltes obres i moltes pensades per a la meua veu. I això no té preu."

Curiosament, el seu pas a l'activitat pedagògica –en la qual ha destacat amb la mateixa intensitat que ho féu amb les seves exquisides interpretacions– no es produï de la mà de la música, sinó del teatre. "Amb motiu d'un muntatge de l'òpera Tassarba vaig conèixer Fabià Puigserver i tota aquella gent meravellosa del Teatre Lliure. I van ser ells que em va demanar si podia ajudar els actors en l'aspecte vocal", recorda la cantant. "El fet de començar a treballar amb persones que no eren cantants lírics em va ajudar molt per perdre la por a l'ensenyament. Després, Maria Canals em va cridar per donar classes a la seva acadèmia Ars Nova, i així va començar tot."

La seva tasca com a mestra ha estat de les que deixen una profunda empremta en l'escena musical del país. "El meu és un treball molt a la mida de cada persona. No aplico un mètode de llibre igual per a tothom, perquè davant meu hi ha una persona, amb les seves emocions, alegries i preocupacions. El que tinc davant és un cos i una ànima; no pas un piano."

Per això mateix, la lliçó més important que la pedagoga intenta transmetre als seus alumnes és que "cantin de veritat i que comuniquin sensacions. I la tècnica



només és el mitjà per aconseguir aquesta «veritat», assenyala. "Moltes vegades la gent perd la naturalitat, no es queden amb si mateixos i quan això passa, no resulten creïbles com a artistes. Llavors, a mi em toca desmuntar-los i aconseguir que trobin la seva pròpia naturalitat", explica la cantant, que s'enfronta freqüentment a aquest problema. "Suposo que és a causa de la pressió, la brutal competitivitat de la societat actual. I per aquesta raó, veiem gent amb moltíssima qualitat que no funciona. Fan coses meravelloses a nivell tècnic, però no deixen passar les emocions. I per això, als mestres ens tocar fer més feina de psicòlegs que no de professors de cant." Fruit d'aquestes reflexions, la soprano dona als seus alumnes un savi consell: "VIU. Deixa de fer i sent", els diu.

Un consell que Carmen Bustamante acompanya amb la millor lliçó pràctica que se li pot oferir a un jove cantant líric: interpretar un paper dalt d'un escenari. Aquest és l'objectiu d'una de les tasques més valuoses que ha dut a terme la cantant, l'Aula d'Òpera de la Universitat de Barcelona. "Això va ser una idea que va sorgir entre el llavors rector de la Universitat, Josep Maria Bricall, i el director del Conservatori del Liceu, Ricard Villanueva, que van pensar a clausurar l'any acadèmic del Conservatori amb una òpera a la UB. I em van preguntar a mi si em veia amb cor de muntar-la. Jo m'hi vaig animar i ara tinc la sensació d'haver estat dels pioners d'aquest tipus d'iniciatives".

Efectivament. El 1988, La serva padrona de Pergolesi inaugurà un projecte que, des de llavors, ha portat a escena més d'una vintena de títols, tots propostes molt poc representades. "Això ha estat una experiència interessantíssima; de cara als cantants, als quals viure un muntatge real els dona una veterania i un bagatge enormes, i també pel que fa al repertori, perquè hem pogut recuperar moltes obres", explica, amb evident orgull, la intèrpret.

El balanç, naturalment, mai no és fàcil. "Em sento plenament satisfeta. He tingut una vida personal i artística molt rica. I en tot moment m'he sentit feliç pel que feia. Ajudar els altres ha estat especialment reconfortant i molt enriquidor per a mi, com a ésser humà. I tot i que mai no he fet les coses perquè em torressin, la veritat és que n'he rebut moltes, moltíssimes satisfaccions".

PAPER D'ASSAIG

Quatre últimes cançons

per NARCÍS COMADIRA

POETA



No sé per què, estic escoltant sense parar aquests dies les anomenades "Quatre últimes cançons" de Richard Strauss, és a dir, les *Vier letzte Lieder*, en l'alemany original, tot i que aquest títol els el va posar l'editor anglès del compositor, Ernst Roth. També va ser aquest qui va disposar l'ordre de publicació i, per tant, d'interpretació. Mai no sabrem, a menys que aparegui algun paper personal del compositor que ho digui, si Strauss hi estava d'acord. Així com si les quatre cançons estaven pensades formant part d'una unitat. Tot fa pensar que sí. En tot cas, s'interpreten sempre juntes i en l'ordre establert per l'editor. De les quatre, l'última, *Im Abendrot* (En el roig de la posta) va ser la primera a ser composta. La lletra és del poeta Joseph von Eichendorff i Strauss la va acabar el mes de maig de 1948. Les altres tres, *Frühling* (Primavera), *September* (Setembre) i *Beim Schlafengehen* (Tot anant a dormir), estan compostes sobre tres poemes de Hermann Hesse, i Strauss les va acabar el 20 de setembre del mateix any. Tot just acabades, les va enviar a la seva nora Alice, per la qual sentia una especial estima, dient-li: "Aquí van les cançons que el teu marit em va manar compondre". El marit d'Alice era Franz, el fill del compositor, que, veient com el seu pare, un cop acabada la Segona Guerra Mundial es dedicava a escriure cartes i més cartes demanant la reconstrucció dels vells teatres destruïts pels aliats, Berlín, Viena, Munic i Dresden, i la restauració de la vida cultural europea, li va dir que en comptes de perdre el temps d'aquella manera millor fóra que tornés a la composició, que els seus admiradors li ho agrairien més. Així Strauss, vell, fatigat, després del llarg estira i aflixa amb el nazisme, pendent d'un judici per aquesta més que col·laboració podríem dir-ne convivència amb l'enemic, retirat a Suïssa per les mancances de tot a l'Alemanya ocupada de després de la guerra, va escriure aquestes quatre meravelles, testament musical d'un dels grans compo-

sitors del segle XX i un dels més famosos.

Aquesta fama internacional que venia de l'estrena de *Salome*, el 1906, a Graz, a la qual, sembla, va assistir-hi un Hitler gairebé adolescent –així, com a mínim, li agradava dir-ho–, va ajudar el compositor en les seves relacions amb Goebels i amb altres jerarques del partit i va poder anar esquivant diversos entrebancs. Un d'ells el de la incautació de la seva vil·la de Garmish, a Baviera. Aquesta casa que va poder construir-se gràcies al drets d'autor de *Salome*, precisament, i que, pel que sembla, era molt cobejada, perquè, acabada la guerra, els americans també la van voler ocupar per fer-ne una residència de soldats ferits i convalescents. Per sort del compositor, quan el comandant americà es va presentar a la casa per comunicar-ho als seus estadants, el vell músic, al pas de la porta, li va dir: em dic Richard Strauss i sóc l'autor de *Der Rosenkavalier* i *Salome*. I va resultar que el comandant era un gran aficionat a la música i un admirador fervent del compositor. El militar va declarar la casa "exempta". La casa es va convertir en un lloc de pelegrinatge de soldats aficionats a la música. Strauss no parava de rebre visites.

La fama d'Strauss, però, li va servir sobretot per salvar la seva nora Alice i els seus néts de ser deportats. Alice era jueva i els nens, per tant, també portaven la maledicció sang. Moltes vegades, Strauss va haver de recórrer a Goebels i sobretot al *gauleiter* de Viena, von Schirach, amant de la música, per poder aturar allò que semblava irreversible. Cada cas havia de ser resolt cada vegada i mai no va obtenir de les autoritats una seguretat definitiva per als seus néts i la dona del seu fill. Els nazis li feien pagar així les seves "infidelitats", els seus exabruptes, la seva falta d'entusiasme. Ell era famós internacionalment i no el tocarien, però fruir fent-lo patir.

Acabada, doncs, la guerra i enmig d'una Europa destruïda, vell i malalt,



RICHARD STRAUSS

RMC
311

Strauss es va enfrontar per darrera vegada amb la veu femenina a la qual havia dedicat les seves pàgines vocals més celebrades i va escriure aquestes quatre cançons crepusculars, amb una música densa, travessada per un últim alè de passió somorta, carregada d'acceptació. La tercera, *Beim Schlafengehen*, resumeix perfectament el sentit global del conjunt:

El dia m'ha fatigat.
I com tarda en acollir,
amigablement, la nit,
aquest nen cansat que sóc.

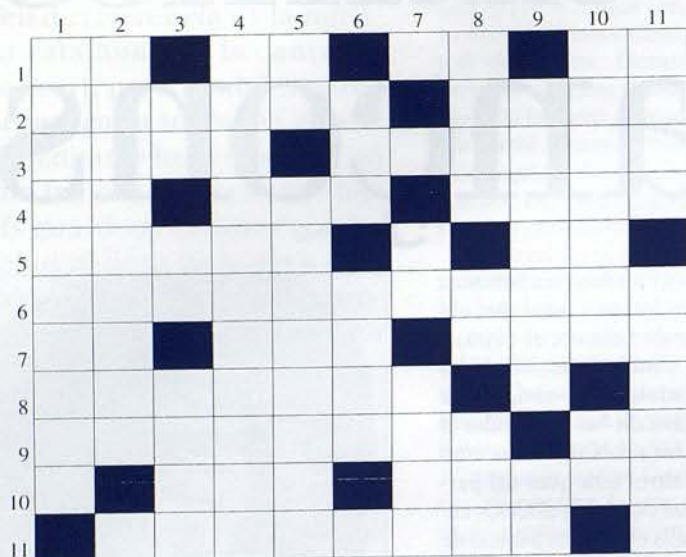
Mans, deixeu la vostra feina,
front, deixa els teus pensaments.
Tots els meus sentits sospiren
per endinsar-se en el son.

I l'ànima, alliberada,
vol volar sense cap llast
i viure profundament
el món màgic de la nit.

Escolto aquestes meravelloses cançons, plenes d'un urc terminal, en la veu carnosa d'Elisabeth Schwarzkopf. Una veu que sap empastar-se amb l'orquestra quan cal, que se sap tornar un instrument més, que sap vibrar de sentiment.

per EDUARD V. PATSI

Música encreuada



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

Música encreuada de juliol-agost 2010 (núm. 309-310)

Horizontals. 1. Arpegi de Re a una octava amb quadradets negres. 2. Vivaldi ho era. Forats del violí. 3. Sèrie de concerts en localitats diferents. Instrument de vent. 4. Limiten l'Oriol Martorell. Unitat hospitalària on t'han d'ingressar si escoltes la integral de les òperes de Wagner. Escola de Lírica Reial de Ribes. 5. Faristol del revés, en denominació que no accepta l'Institut d'Estudis Catalans. Do major. La, Mi. 6. Una negra i dues corxeres ho són, quant a valor temporal. 7. Do antic mirant al passat. Servei d'Escolta Automàtica. Totes les vocals, menys la U. 8. Propi de les arts escèniques. Un serpentó. Si major (a Anglaterra). 9. *Continuum* sonor. Coda. 10. Salieri, Schumann o Serra (Joaquim). Institut de Ciències de l'Educació. El que fan els MC del *hip-hop* cada tres segons. 11. La corda del contrabaix fa soroll en picar contra el batedor. La major.

Verticals. 1. Bufó veridià del duc de Màntua (en plural). 2. Situacions presumibles després dels constants brindis operístics. Un faristol desplegat. 3. Mitja arpa. Limiten en Rameau. La *cantaora*, fent la vertical. 4. Pròpia de Jean-Pierre Rampal. 5. Canti les vocals. Cavitat natural amb ressonància adient per fer-hi un concert. 6. Comença a afinar. Laaaaaa. Tartini, Torelli o Toldrà. 7. Cinquanta romans. Cinquanta més. Ara, cent cinquanta. Altres sense extrems. 8. La, Mi, La Mi. Rei sense corona. Orquestra Internacional de Juneda. 9. Protagonistes (elles) de *L'òpera de tres rals*. Cal l'esquerra per tapar els forats del flabiol. 10. Toc de corneta per anar a dormir. A mig to de Mi. 11. Pesarà sense límits. Rei.

Solucions en el número següent.

sidokus.com

Instruccions: Per resoldre el *sidoku* cal posar en cada casella una nota musical (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si), tenint en compte que les set notes han d'aparèixer en cada columna, en cada fila i en cada zona (una zona queda delimitada per vores més gruixudes). Les notes que ja estan posades són pistes que ajuden a completar aquesta particular composició musical. I encara hi ha una altra pista: si s'interpreten les notes que hi ha a les caselles ombrejades (en ordre: d'esquerra a dreta i de dalt a baix) sonen els primers compassos de la peça musical que s'indica al peu del *sidoku*.

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

Solucions en el número següent.

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

<www.sidokus.com>

Sidoku de juliol-agost 2010 (núm. 309-310)

L'hivern. Largo (Vivaldi)

L'estaca (Ll. Llach)

Llibres

PETER SZENDY Grandes éxitos. La filosofía en el "jukebox"

Traducció de Carmen Pardo i Miguel Morey.
ELLAGO EDICIONES, PONTEVEDRA, 2009. 110 PÀGINES.

Tots ens hem vist alguna vegada posseïts per una melodia, que potser ni tan sols ens agrada, però que xiulem o murmurem insistentment, sense fer-hi atenció, com a pesar nostre. La melodia se'ns presenta sense motiu aparent, mentre treballlem, fem cua al banc o caminem pel carrer; ens ronda al cap una estona, en repeticions quasi sempre fragmentàries i entretallades, i desapareix tal com ha vingut, sense avisar. Es diria que és un organisme de vida autònoma, una mena de paràsit de la nostra memòria. Aquest fenomen, batejat per un professor de màrqueting de la Universitat de Cincinnati com a "cuc de l'oïda", és el punt de partida d'aquest llibre singular, *Grandes éxitos. La filosofía en el "jukebox"*, en què el filòsof i musicòleg francès Peter Szendy (1966) ens proposa l'anatomia, estàtica i so-

ciològica d'uns productes omnipresents a la societat dels nostres dies: els grans èxits musicals, o els *tubes*, per dir-ho amb la paraula francesa (posada en circulació per Boris Vian) que dona títol a l'edició original.

De bon principi, doncs, queda establerta, amb la descripció del misteriós fenomen dels cucs de l'oïda, la doble naturalesa dels grans èxits musicals. Per una banda, circulen constantment entre nosaltres, poden sorgir de qualsevol dels infinits altaveus que ens envolten, no només a les nostres llars, sinó arreu de l'espai públic i, per l'altra, són aollits al fons més recòndit de la nostra psicologia, des d'on poden acompanyar o interrompre el fil del pensament més íntim, l'associació emotiva més secreta o inconfessable. Però aquesta doble naturalesa té encara una altra dimensió. Considerem un dels

assumpes més paradigmàtics i recurrents dels grans èxits: la història d'amor. Aquesta se sol articular, de fet, per tractar-se d'un autèntic gran èxit, s'ha d'articular a partir dels clixés més repetits i desgastats. Així els descriu una cançó que Boris Vian va escriure per a Henri Salvador el 1957, titulada, precisament, *Le Tube*: una noia ben plantada, un noi amb els cabells engominats, la seva trobada en un carrer qualsevol... Alguna cosa passa entre ells dos i, mentre sona una melodia ni trista ni alegre, els veiem desaparèixer nit enllà. És una escena perfectament banal i previsible. I malgrat tot, pot passar que una història així, cantada amb una melodia igualment previsible i seductora, ens faci evocar un fet irrepetible de la nostra existència, un d'aquells moments incomparables i inexpressables que ens defineixen en tant que individus singulars.

Malgrat que Peter Szendy procedeix a l'anàlisi dels grans èxits musicals a partir d'una lectura implacablement rigorosa de textos de Walter Benjamin, Marx, Kierkegaard, Freud o Kant, el seu llibre no

és en cap cas un tractat de filosofia, o no ho és, almenys, en el sentit tradicional. Es tracta més aviat d'un *relat filosòfic*, quasi m'atreviria a dir d'una *novel·la filosòfica*, escrita en un llenguatge incisiu i eficaç, que posa en joc un sistema d'idees de gran riquesa amb la màxima concisió i elegància. Un relat filosòfic, doncs, traduït amb delicadesa per Carmen Pardo i Miguel Morey –que, si bé són un i altre responsables d'importants traduccions, són principalment pensadors, és a dir, persones inclinades a fer-se càrrec d'un text d'aquestes característiques amb tota la seva complexitat i profunditat–; un relat filosòfic, deia, que ens convida a seguir les vicissituds d'aquest personatge sense rostre, el gran èxit musical, pels passatges de París, pels arguments de les pel·lícules de Resnais, de Fritz Lang i de Hitchcock i fins i tot per un conte de Kafka, en un recorregut del qual resulta, com passa amb les millors novel·les, una imatge fidedigna, suggerent i provocadora de la societat contemporània.

Lluís Nacenta

RMC
311



ALBERT VILARDELL La frágil memoria. Biografía del barítono Manuel Ausensi

TÉMENOS EDICIONS.
"COL·LECCIÓ RES PÚBLICA".

Albert Vilardell és un autèntic "malalt d'òpera", una d'aquelles persones que transcendeix la seva condició d'aimant del gènere en una devoció gairebé religiosa. I aquesta saludable realitat ha pres cos en ell en

el terreny de la praxi col·lateral, concretament en el de la crítica i del publicisme musical.

És des d'aquesta condició que ara ha emprès la tasca ambiciosa d'escriure una biografia de qui va ser bon amic

seu i gran cantant, Manuel Ausensi. Albert Vilardell ha pouat en la figura d'aquesta gran figura –valgui la redundància– de la nostra lírica des de diferents fronts: el primer i més important sens dubte, l'estima i admiració que sentia per ell, com a persona i també com a artista. Però igualment cercant informacions diverses, com llibres, revistes i fonts hemerogràfiques esparses. I així mateix, i molt important, en les converses que hi va mantenir de forma escadussera en els darrers temps de la vida del baríton. I aquesta és per a nosaltres la font que forneix els moments més reeixits del llibre. Les vivències d'Ausensi contades

en primera persona serveixen, més que no altres recursos, per mostrar el perfil humà del cantant.

Aquesta diversitat de surgències d'informació conflueix en un relat en què totes aquestes fonts es barregen i s'interrelacionen a la cerca d'una aproximació fiable de la figura del protagonista i de la seva important trajectòria.

El llibre traspuja sinceritat i afecte i la considerable quantitat de dades sobre la carrera de Manuel Ausensi li dona un gran interès com a font de documentació. En aquest sentit, el complet quadre cronològic que tanca el llibre i la discografia constitueixen un material molt valuós. J. C. C.

concerts

BARCELONA (BARCELONÈS)

1 SETEMBRE	21 h	Palau	Sole Giménez i Perico Sambeat grup. (Festival Mas i Mas).
4 SETEMBRE	20 h	Liceu	<i>Iphigenie auf Tauris</i> de Gluck. Companyia Pina Bausch. Òpera i dansa. Dir. musical: Jan Michael Horstmann. Dir. d'escena i coreografia: Pina Bausch.
	21 h	Palau	Manuel González, guitarra. (Mestres de la Guitarra Espanyola).
5 SETEMBRE	17 h	Liceu	<i>Iphigenie auf Tauris</i> de Gluck. Companyia Pina Bausch. Òpera i dansa. Dir. musical: Jan Michael Horstmann. Dir. d'escena i coreografia: Pina Bausch.
	21.15 h	Palau	Ensamble de l'Orquestra d'Òpera de Barcelona. Grup El Duende. (Òpera i Flamenc).
6 SETEMBRE	20 h	Liceu	<i>Iphigenie auf Tauris</i> de Gluck. Companyia Pina Bausch. Òpera i dansa. Dir. musical: Jan Michael Horstmann. Dir. d'escena i coreografia: Pina Bausch.
7 SETEMBRE	20 h	Liceu	<i>Iphigenie auf Tauris</i> de Gluck. Companyia Pina Bausch. Òpera i dansa. Dir. musical: Jan Michael Horstmann. Dir. d'escena i coreografia: Pina Bausch.
8 SETEMBRE	21.15 h	Palau	Ensamble de l'Orquestra d'Òpera de Barcelona. Grup El Duende. (Òpera i Flamenc).
10 SETEMBRE	21.15 h	Palau	Ensamble de l'Orquestra d'Òpera de Barcelona. Grup El Duende. (Òpera i Flamenc).
12 SETEMBRE	21.15 h	Palau	Ensamble de l'Orquestra d'Òpera de Barcelona. Grup El Duende. (Òpera i Flamenc).
17 SETEMBRE	21.15 h	Palau	Ensamble de l'Orquestra d'Òpera de Barcelona. Grup El Duende. (Òpera i Flamenc).
18 SETEMBRE	19 h	Palau	Orquestra Simfònica del Vallès. Dir.: Rubén Gimeno. Cervelló, Beethoven, Copland. (Concerts Simfònics al Palau).
19 SETEMBRE	21.15 h	Palau	Ensamble de l'Orquestra d'Òpera de Barcelona. Grup El Duende. (Òpera i Flamenc).
21 SETEMBRE	21 h	Palau	Pedro Javier González, guitarra. (Mestres de la Guitarra Espanyola).
24 SETEMBRE	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. Dir.: Pablo González. Humet, Xostakóvitx.
	21.15 h	Palau	Ensamble de l'Orquestra d'Òpera de Barcelona. Grup El Duende. (Òpera i Flamenc).
25 SETEMBRE	19 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Segona audició).
	21 h	Palau	David Russell, guitarra. (Mestres de la Guitarra Espanyola).
26 SETEMBRE	11 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Tercera audició).
	21.15 h	Palau	Ensamble de l'Orquestra d'Òpera de Barcelona. Grup El Duende. (Òpera i Flamenc).
27 SETEMBRE	20 h	Liceu	<i>Carmen</i> de Bizet. Dir.: Marc Piollet.
30 SETEMBRE	20 h	Liceu	<i>Carmen</i> de Bizet. Dir.: Marc Piollet.
	21.15 h	Palau	Ensamble de l'Orquestra d'Òpera de Barcelona. Grup El Duende. (Òpera i Flamenc).

S'AGARÓ (BAIX EMPORDÀ)

11 SETEMBRE	20 h	Església	Roger Tapias, guitarra. Nazomi Isobe, piano. Bach, Albéniz, Domeniconi, Rodrigo.
25 SETEMBRE	20 h	Església	Michael Süßmann, violí. Tor Erick Pettersen, piano. Grieg, Tellefsen, Schumann, Svendsen, Kreisler.

CAPELLADES (ANOIA)

18 SETEMBRE	21 h	Paper de Música	Oroitz Maiz, acordió. Bach, Pare A. Soler, Chopin, Granados, Piazzolla, Ligeti, Gubaidulina.
-------------	------	-----------------	--

EMPÚRIES (ALT EMPORDÀ)

4 SETEMBRE	20 h	Església St. Martí	Pablo de la Cruz & Antonio García Fuertes, duo de guitarres. Chopin, Rossini, Giuliani, Aguado, Sor.
11 SETEMBRE	19 h	Església St. Martí	Josep Francesc Palou, flauta. Andreu Riera, piano. Brahms, Borne, Piazzolla.
25 SETEMBRE	19 h	Església St. Martí	Yuval Gotlibovich, viola. Andrea Rucli, piano. Schumann.

A ENDESA, QUAN PARLEM D'EFICIÈNCIA
ENERGÈTICA, NO VENEM OCELLS NI FLORS



**"LA NOVA
IL·LUMINACIÓ
DEL LOCAL
ÉS EL MILLOR
CONTRA LA CRISI"**

Flora Revilla Benito
PROPIETÀRIA JOIERIA "HORUS". BARCELONA



"Mai no hagués pensat que una il·luminació eficient i ben estudiada pogués influir tan positivament en les vendes de la joieria. Ha estat com reformar el local, però sense obres ni embolics. El més curiós és que ara el negoci està més ben il·luminat, i, a més, pago menys llum que abans".

Amb el **planilumina** d'Endesa, la joieria Horus contribueix a millorar el medi ambient reduint les emissions de **CO₂** en l'equivalent a **2,7 tones l'any**. A més, estalvia un 80% en el consum elèctric anual i ha aconseguit el doble d'il·luminació i reduir les despeses de manteniment de la instal·lació.

Informi-se'n a www.endesaonline.com o trucant al 902 50 68 70.

EUROCONCERT

1985
26
2011 temporada

XXVI TEMPORADA 2010 - 2011

PALAU de la MÚSICA CATALANA

14/10/10 ■ dijous 20,30h.

**ORQUESTRA SALZBURG SOLISTEN
& JOSEP COLOM, PIANO**

Haydn & Mozart: amics i admiradors

15/11/10 ■ dilluns 20,30h.

MICHAL DREWNOWSKI, PIANO

Fryderyk Chopin, 200 anys

09/12/10 ■ dijous 20,30h.

BACH CONSORT WIEN

Pergolesi & Bach

18/01/11 ■ dimarts 20,30h.

**CHRISTOPH GENZ, TENOR
CORNELIA HERRMANN, PIANO**

Schubert: Un viatge d'hivern

15/02/11 ■ dimarts 20,30h.

CAPELLA DE MINISTRERS

Música i poesia a l'època d'Ausiàs March

01/03/11 ■ dimarts 20,30h.

MINETTI QUARTETT

Haydn, Beethoven, Mendelssohn

22/03/11 ■ dimarts 20,30h.

LA MAGNIFICA COMUNITÀ

Els quintets de Boccherini

12/04/11 ■ dimarts 20,30h.

TRIO EX AEQUO

Haydn, Beethoven, Dvorák

03/05/11 ■ dimarts 20,30h.

I MUSICI

Vivaldi & Telemann: un diàleg musical

24/05/11 ■ dimarts 20,30h.

ORQUESTRA CAMBRA BERLÍN

Boccherini i els barrocs del segle XVIII



Informació: EUROCONCERT
Rambla de Catalunya, 10, 2n 4a
08007 Barcelona
tel. 93 318 51 58 / 53 37
euroconcert@euroconcert.org
www.euroconcert.org

Abonaments a la venda fins al 25 de setembre

Entrades per a tots i cadascun dels concerts
a partir de l'1 d'octubre

Taquilles del Palau / tel. 902 44 28 82 / www.palaumusica.org
www.euroconcert.org

Amb la col·laboració de

GENERALITAT de CATALUNYA
CONSORCI de la ZONA FRANCA
AJUNTAMENT de BARCELONA