

City University of New York (CUNY)

CUNY Academic Works

Publications and Research

CUNY Graduate Center

2022

Etcètera II: Notes sobre música, art i literatura (2020-2022)

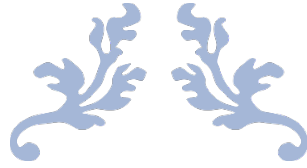
Antoni Pizà
CUNY Graduate Center

[How does access to this work benefit you? Let us know!](#)

More information about this work at: https://academicworks.cuny.edu/gc_pubs/731

Discover additional works at: <https://academicworks.cuny.edu>

This work is made publicly available by the City University of New York (CUNY).
Contact: AcademicWorks@cuny.edu



ETCÈTERA II

Notes sobre música, art i literatura (2020-2022)



Schubert, ubèrrim compositor i inventor del Lied

Antoni Pizà

Franz Schubert (1797-1828), compositor de qui aquest mes de gener se celebra el 225 aniversari del seu naixement, va morir, com tothom sap, quan tenia just trenta-un anys. Era jove, efectivament, però també extremadament pobre i estava profundament malalt. De què va morir? S'especula si van ser unes febres tifoides o si va ser la sífilis o fins i tot el mercuri verinós que en aquell temps s'utilitzava per mitigar les malalties venèries. Però en tot cas, a trenta-un anys, Schubert va morir havent deixat possiblement un dels corpus musicals més extensos de tota la història de la música: set simfonies completes (i algunes inacabades), diverses òperes, moltes misses i oratoris, una vintena de sonates per a piano, a més dels ubics *impromptus* i *moments musicals* que han estat el pa de cada dia de qualsevol estudiant de piano durant més de dos-cents anys. En la seva obra, però, destaquen pas damunt qualsevol altra cosa unes sis-centes trenta cançons amb textos dels poetes alemanys més valorats, com Goethe, Schiller i Heine, entre altres. Ah!, i que no se'ns obliidi esmentar les seves obres "pop", el famosíssim i ja prohibitiu *Ave Maria* i la *Serenata* (vegeu YouTube per fer memòria, si cal). ¿Com és possible haver escrit tanta música en tan pocs anys de vida professional activa?

Vet aquí el 1814. Schubert té just disset anys quan escriu la seva primera obra mestra, una cançó per a soprano i piano que tindria molta repercussió en la història de la música per considerar-se l'inici d'un nou gènere anomenat Lied o Lieder. *Gretchen am Spinnrade* ("Margalideta a la filosa") musica un poema del *Faust* de Goethe, l'obra, com és sabut, en què Faust ven la seva ànima al dimoni a canvi d'eterna joventut. És aquesta joventut el que li permet seduir i pràcticament segrestar i empresonar na Margalideta. Schubert es concentra en l'escena quan Margalideta, obnubilada per l'efecte giratori de la filosa, rumia una mena de fantasia eròtica amb Faust. En el text de Goethe Margalideta consent ser l'objecte de les afeccions de Faust, però la música de Schubert sembla una ombra de dubte sobre aquest consentiment gràcies al mimetisme musical. Hi ha molts d'exemples d'aquest feminista, però el més clar és quan el constant girar de la filosa (amb ecos de Penélope d'Homer i La nostra Balanguera d'Alcover) s'imita per una figuració musical en la mà dreta del pianista al mateix temps que la mà esquerra imita el traca-trac que fa el pedal de la màquina. Goethe és masculista; Schubert, feminista.

El mimetisme és una de les grans innovacions de Schubert. Al conegut Lied *Erlkönig* ("El rei dels verns"), altre cop amb text de Goethe, es conta com una criatura malèvola que habita un misteriós bosc de verns segresta i mata un infant que cavalca amb son pare accidentalment per aquells paratges. Aquí, el piano imita el galop del cavall amb "tresets" (TÀ-ta-ta; TÀ-ta-ta; TÀ-ta-ta, etc.), grups de tres notes ràpides i el cantant incorpora quatre personatges: el narrador, l'infant, el seu pare, i el rei dels verns), i per a cada un d'aquests papers adopta la veu escaient. Per exemple, la veu de l'infant és aguda, la del seu pare segura i viril i la del rei dels verns seductora i enganyosa. En resum: el mimetisme de Schubert arriba a una perfecció inusitada que crea escola, vet aquí les cançons de Schuman, Brahms, Wolf i una llarga llista de compositors.

Avui en dia, aquests Lieder se solen interpretar davant 100, 500 o 1000 persones, però aquesta música no va ser pensada per a la sala de concerts sinó per a la intimitat del saló de l'alta burgesia de Viena (a on Schubert vivia) i per extensió de tota Europa. Les sessions

privades de música, poesia i art entre artistes a vegades necessitats i famílies acomodades que a vegades els mantenien van acabar per prendre el nom de *schubertiades* en honor al compositor que tant les va promoure. Ara bé, les luxoses catifes "orientals" d'aquells salons, els seus sofàs encoixinats, el piano de fusta noble (fent sonar alguna obra a quatre mans de Schubert), els mobles de sòlida construcció, l'escalfapanxes encès i amb poderoses flames... tot aquest benestar d'Europa que fomenta expressions artístiques com la música de Schubert és possible gràcies als guanys materials que són paral·lels amb els abusos laborals a les fàbriques, el període més àlgid i horrorós de l'esclavitud transatlàntica i de les campanyes colonials més cruels dels imperis europeus. Com sempre, l'art té una cara obscura, possiblement inevitable, certament ensagnada.

Actualment, hi ha notables intèrprets dels Lieder de Schubert amb Ian Bostridge al capdavant, un tenor erudit i perfeccionista. El baríton Thomas Quasthoff per la fondària de la seva veu (tant física com psicològica) demostra que qualsevol tessitura (fins i tot, si s'esdevé el cas, per als registres femenins) poden explorar aspectes inaudits d'aquestes obres. Per exemple, *Winterreise* ("Viatge d'hivern"), un dels Lieder més coneguts de Schubert, juntament amb *Die Schöne Müllerin* ("La bella molinera"), va ser gravat pel baríton alemany Dietrich Fischer-Dieskau ni més ni manco que set vegades, indicant possiblement que cada sis o set anys, el cantant trobava coses noves a dir sobre aquesta obra mestra. I sens dubte el públic en cada nova audició sigui en disc o en viu pot trobar racons i plecs nous en aquestes perdurables cançons. I això és sens dubte el secret del gran art.

L'abecedari d'una traductora cultural

Antoni Pizà

Posem per cas que jo, ara, en plena edat madura, volgués aprendre rus. Quina alegria, quin plaer poder llegir en l'original Gógol, Turguénev, Dostoievski; poder entendre els diàlegs de les pel·lícules de Tarkovski i Mikhalkov; aclarir finalment, llegint les fonts originals, fins a quin punt Xostakóvitx va ser estalinista i si els diaris espoliats de Txaikovski revelen detalls sobre la seva homosexualitat o els seus desitjos incestuosos; i quin goig finalment poder-me comunicar amb els meus amics oligarques de Port Adriano i Andratx. Sé, però, que la realitat és una altra: és improbable que un alumne adult pugui arribar a dominar una llengua estrangera a un nivell tan alt a no ser que s'hi posi molt d'hora i hi dediqui pràcticament tota la vida, tres-cents seixanta-cinc dies a l'any. Tanmateix, pens, fins i tot si arribàs a dominar la llengua, ¿arribaria a controlar tots els registres de l'essència russa o necessitaria també una traducció "cultural"?

Xènia Dyakonova és una de les grans traductores del rus en català; és, a més, poeta, assagista i músic. Nascuda a Sant Petersburg el 1985 (quan encara es deia Leningrad, i el detall no és gratuït), viu a Barcelona des dels disset anys, però tingut, tanmateix, una existència peripatètica que en temps de Stalin li hagués merescut el qualificatiu de cosmopolita burgesa o decadent o internacionalista o qui sap què. A la seva família hi ha arquitectes de renom, científics, filòlegs, una biòloga molecular i algun matemàtic, entre altres. Aquesta vida cosmopolita, refinada i aparentment privilegiada, a més a més, va coincidir amb els inicis de la *perestroika* i la *glàsnost*. Dyakonova —es dedueix d'*El conte de l'alfabet*, el seu darrer llibre en prosa escrit originalment en català— va tenir accés a llibres i biblioteques, una formació seriosa si bé extremadament rígida al conservatori i un contacte més o menys continuat des de la seva infantesa amb l'estranger, l'occident "decadent" i el seu consumisme ostentós, el *bling bling* del qual, en els anys vuitanta i noranta, semblava irreprimible a molts russos.

El conte de l'alfabet reuneix trenta-tres escrits autobiogràfics i erudits, allò que en els països de parla anglesa es denomina el *personal essay*, que es van publicar originalment a la revista *L'Avenç* durant el 2021 en un format un poc diferent. En aquest llibre utilitza les trenta-tres lletres l'abecedari ciríl·lic de la seva llengua materna per a partir de cada lletra evocar una paraula i d'aquí un concepte de la cultura russa. El format de l'abecedari, naturalment té molts i grans antecedents: Czesław Miłosz, Gilles Deleuze i fins i tot, més prop d'aquí, Miquel Bauçà, entre molts altres. Dyakonova, emperò, a través de la seva història personal i familiar, li sap fer un gir espectacular. L'explicació fonètica i etimològica de cada paraula s'acompanya de penetrants evocacions autobiogràfiques de la seva família i la seva primera joventut a Sant Petersburg, i tot amb un estil que combina a la perfecció la informació i la poesia. El resultat? Un manual de cultura humanística russa, una traducció no ja de les paraules, sinó de totes les connotacions i reverberacions culturals a què al·ludeixen aquestes paraules.

A mi no em bastarien dues vides per aprendre el rus i per arribar, a més, a entendre que en rus un *grafoman* no just és una persona que escriu molt, sinó un individu que no té talent literari (i que per això escriu tant). El mot *drug*, per una altra banda, es refereix a un amic, però en la cultura russa hi ha molts de matisos en l'amistat. Dyakonova recorda que Pla deia que hi ha *amics*, *coneguts* i *saludats*. Bé, sembla que en rus hi ha unes equivalències en els termes *drug*

(amic), *priiatel* (conegut) i *znakomi* (conegut). L'autora, però, adverteix que l'equivalència no és exacta perquè a un *drug* "se li exigeix molta més constància i sensibilitat que a un *amic*" en el sentit planià. L'entrada sobre el paper de wàter també pot tenir ressonàncies locals (mallorquines, catalanes o espanyoles), però no exactes. Sembla que durant anys de penúria, els russos es torcaven després d'anar de ventre amb un tros de diari. Això també passava en el meu col·legi de primària; eren quadradets perfectament retallats que un *hermano* (un religiós castigat de per vida a les baixes jerarquies eclesiàstiques) trinxava i llescava pacientment cada dia davant la TV fins que un poc abans de mitjanit la *carta de ajuste* li deia que era hora d'allitar-se. Els russos, emperò, hi afegien un detall: per torcar-se, retallaven les fotos dels polítics malèfics. El perill era, segons Dyakonova, que algú trobàs fulls de diaris amb fotos retallades i et delatàs per traïdor i enemic del poble.

A l'assaig sobre el conte popular rus (les rondalles) o *skazka*, Dyakonova revela que sovint aquest gènere pot desconcertar perquè en molts casos presenta una contra-moral en què els dolents guanyen i els bons es foten. Dyakonova pensa que de petita llegint aquests contes quedava perplexa perquè "en més d'una *skazka* popular qui triomfava era el lladre". La picaresca i l'admiració pels pocavergonyes no és única a la cultura ibèrica (amb els seus *lazarillos*) o la russa, i això em fa pensar un debat recent. La invasió russa d'Ucraïna ha produït tota classe d'interpretacions sobre Rússia com a nació. Fa pocs mesos, per exemple, el *Times Literary Supplement* i *Foreign Policy*, van publicar sengles assaigs dels escriptors ucraïnesos Oksana Zabuzhko i Volodymyr Yermolenko sobre els clàssics literaris russos. Segons ells, una certa arrogància imperialista ja està present en autors com Tolstoi, Dostoievski i fins i tot Puixkin, que a pesar d'haver patit l'exili en defensa de la llibertat, ara i adés era donat a fantasies colonialistes i imperialistes. És a dir: l'autocràcia de Putin ja és present de forma embrionària en els clàssics de la literatura russa. No es tracta, tanmateix, de "cancel·lar", com se sol dir ara, aquests clàssics, sinó de contextualitzar-los, cobrar consciència que fins i tot els sants han estat pecadors en algun moment de la seva vida. I això és el que fa Dyakonova com a traductora cultural en aquestes variacions sobre l'ànima russa: posa Rússia en el seu context cultural, no just el referent literal, perquè en la vida, com en les *skazki* (rondalles) a vegades triomfen els lladres.



El conte de l'alfabet

Xènia Dyakonova

Barcelona: L'Avenç, 2022

16.5 €

Glenn Gould: "Artista", en majúscula

Antoni Pizà

Sempre ha estat matèria de debat aclarir si els intèrprets musicals són Artistes, en majúscula, o *artistes*, en minúscula, donat que basen la seva tasca, l'execució musical, en la creació feta per un compositor. Bach, Mozart i Chopin, per posar alguns exemples tòpics, no s'havien de plantejar res de tot això perquè la distinció no existia: tots ells, efectivament, eren compositors i intèrprets a la vegada. La deriva va materialitzar-se en el s. XX, quan alguns músics, per excel·lir i poder competir en un mercat molt restringit, havien de triar entre ser compositor o intèrpret. L'abaratiment i conseqüent expansió dels enregistraments sonors —cassets, elapés, CDs, etc.— va complicar encara més les coses. Amb el disc, l'intèrpret tenia un suport material i ja era possible agafar un elapé de Rubinstein tocant Chopin, per exemple, i dir sense equivocar-se: "¿Has sentit aquest disc de Rubinstein?". El disc, efectivament, era en part del pianista polonès si bé tot el que tocava era de l'altre polonès, el compositor Chopin, i per tant l'atribució d'autor no era del tot certa. Hi ha un punt més en aquest debat: si els intèrprets són Artistes, en majúscula, per què no se'ls sol recordar mai, una vegada moren, a pesar que tinguin moltes gravacions?

Glenn Gould (1932-82), pianista canadenc de qui enguany se celebra el noranta aniversari del seu naixement i el quaranta de la seva mort, és certament una excepció a la regla Fanterior: a pesar d'haver conquistat la fama més absoluta en vida com a intèrpret, el seu nom continua vigent de cada vegada més. La pregunta indicada aquí és: ¿per què el seu nom i les seves gravacions es neguen a morir i de fet l'interès per ell, la seva música i les seves idees continua anant en augment? Curiosament la hipotètica resposta és fàcil: Glenn Gould és encara conegut i celebrat perquè va deixar de ser exclusivament intèrpret (*artista*, en minúscula) i va aventurar-se en altres camps com la composició, l'escriptura, i sobretot la tecnologia (*Artista*, en majúscula). En el seu cas això volia dir els usos pràctics de la ràdio, la televisió i, sobretot, l'estudi de gravació.

Abans de Gould, en general, una gravació era una reproducció d'una execució en viu. Si un pianista tocava una sonata de Beethoven la tocava igual en públic com dins l'estudi. A vegades, el pianista, aprofitava l'estudi de gravació per corregir errors. El procés era senzill: a l'era analògica s'utilitzaven cintes magnetofòniques que es podien tallar amb un bisturí i tornar a aferrar posteriorment, tallant l'error i afegint-hi una versió millorada. Gould invertia aquest procés: quan entrava a l'estudi la premissa era que gravaria dotzenes de preses de so i que amb paciència reconstruïria el mosaic que és una composició. O dit d'una altra manera: el muntatge de so no era just per corregir errors, sinó un procés creatiu en ell mateix. Aquesta filosofia de la gravació, per cert, és paral·lela i coetània a la dels Beatles que a partir de certs àlbums d'estudi ja no gravaven la música que cantaven en viu, sinó que manipulaven les seves idees en obres electròniques que en alguns casos no es podien reproduir en viu.

La fe en les tècniques de gravació per crear música li va dur a pensar a Gould que el concert en viu era un anacronisme, un atavisme, certament, un vestigi d'una època sense electricitat, aigua corrent o antibiòtics. Així, a trenta-un anys, Gould va deixar d'actuar en públic. Les raons d'aquesta decisió són diverses, entre elles el seu temperament misàntrop possiblement relacionat amb la síndrome d'Asperger, una forma d'autisme, que entre altres

coses es manifesta en una concentració exclusiva en una cosa a costa d'altres. Per exemple, Gould tocava de forma obsessiva Bach a costa de Chopin i Mozart, els quals detestava explícitament. Però a més d'això la raó principal perquè va deixar de tocar en públic va ser per poder-se dedicar a gravar, per tenir més temps dins l'estudi.

Les *Variacions Goldberg* ens poden ajudar a entendre aquesta transició de Gould d'interpret (artista en minúscula) a creador dins l'estudi de gravació (Artista, en majúscula). Segons una anècdota mitjanament fiable, J. S. Bach va escriure aquesta peça per un tal Goldberg, músic personal d'un aristòcrata insomne i capritxós que quan no podia dormir li feia tocar l'obra. Gould la va gravar per primera vegada a NY el 1955 en una versió d'estudi, la qual destaca per la seva inaudita velocitat (que desvirtua el pensament de Bach) i el constant *staccato* que fa que tot soni accentuat, exageradament percudit, com una màquina d'escriure Olivetti de les d'un temps. Gould no interpreta Bach; el recrea a la seva manera. Qui escolti aquesta gravació no escoltarà Bach, sinó Gould. El 1959, Gould va tornar a gravar l'obra en viu a Salzburg. Aquesta vegada Gould és més "normal" tant en la velocitat com en l'articulació adesiara legato i plaent. Finalment, Gould va gravar una tercera versió el 1981 a NY, la qual destaca per ser un treball d'orfebreria d'estudi de gravació (tot està muntat, tallat i aferrat); els *tempi* són amablement moderats (la versió del 1955, per exemple, just dura 38 minuts; aquesta, 51) i el pianista fa les repeticions escrites per Bach (a la versió del 1955 les botava sense justificació).

Siguin les que siguin les característiques de les versions de Gould el resultat és sempre d'electricitat d'alt voltatge. És impossible quedar fred davant elles. El virtuosisme (expressat a vegades a través de la inhumana velocitat) sembla inexplicable perquè Gould, segons diuen, no "estudiava" pràcticament mai i la seva tècnica és contrària al que la majoria de professors de piano prescriuen. Gould, per exemple, toca amb la mà plana i no corbada; i els dits no ataquen les tecles amb el cap del dit, com se sol aconsellar, sinó amb el dit també pla i d'aspecte artrític. Per una altra banda, en lloc de seure a un banc relativament alt, per aprofitar el pes del cos, que és el que se sol prescriure, Gould es va fer construir una cadira especial molt baixa que teòricament li hauria de disminuir la força d'atac al teclat. Molts professors també aconsellen evitar el moviment corporal i molt especialment interferir en la música amb altres sons. Evidentment, ell reaccionava a la seva pròpia música amb contorsions i ganyotes, a més de cantussejar ininterrompudament.

El prestigi de Gould —estimat igualment per experts i per aficionats— augmenta dia a dia en part perquè les seves gravacions són "composicions" i no just "interpretacions". Ell va voler deixar de ser artista en minúscula per ser Artista, en majúscula. Gould, Artista en majúscula, no interpreta Bach, sinó que el vampiritza a través de la tecnologia de l'estudi de gravació. Com a colofó s'ha de dir que Gould es va equivocar en una cosa: la gravació en estudi no ha substituït els concerts en viu, com ell va pronosticar en els seus escrits. Per moltes hores que ens passem davant Zoom o YouTube el desig d'entrar en una sala de concerts, sentir un violí real i xafardejar amb amics i coneguts a la platea durant la pausa del concert continua intacte —i després de la COVID, fins i tot, sembla més necessari que mai.

Suzuki: la música com a llengua materna

Antoni Pizà

“¿Quina és la millor forma per a un infant per aprendre música?” La pregunta me la fa una mare amb una filla de quatre anys. A l’escola li han dit que la nina és una superdotada: es relaciona amb els altres infants sense problemes i excel·leix en les petites tasques acadèmiques que li donen. El joc i qualsevol aspecte lúdic, l’adquisició del llenguatge (és una escola per a al·lots cosmopolites i bufes, i tot l’ensenyament és poliglota), les arts plàstiques i sobretot la música no tenen secrets per a aquesta nina. Això, almenys, és el que diuen els mestres igualment interessats en l’educació dels infants com en el clientelisme d’un col·legi poblat sobretot per estaments socials estufats. ¿I quina és, idò, la millor forma d’aprendre música?

Evidentment, no hi ha una resposta clara, sobretot perquè s’hauria de concretar, primer, què és “aprendre música”. La majoria de pares i mares entenen aquesta expressió com a l’aprenentatge d’un instrument musical. La idea és que l’infant pugui tocar el violí o el piano el dia de la festa de final de curs. Aprendre a compondre música en general és una activitat d’adults i per tant cau fora de moltes filosofies de la pedagogia musical. Finalment, l’apreciació de la música, segons uns, és un fet innat que no necessita cap mètode; si bé altres, val a dir, opinen que l’educació de l’oïda i el context cultural de moltes músiques són fonamentals per entendre certs d’estils de música d’alta complexitat com els ragas de l’Índia o la polifonia europea. Però aquestes també serien activitats d’adults, no d’infants.

L’aprenentatge d’un instrument i el cant (la veu, clar, és un instrument), per tant, solen ser la primera passa per introduir un infant en el món de la música. En el meu temps, s’aprenia solfeig (notació musical) i posteriorment un instrument. Aquesta seqüència avui en dia es considera aberrant perquè ningú no aprèn a llegir i a escriure abans d’aprendre a parlar. I aquest és el *quid* de la qüestió: la majoria de filosofies de l’ensenyament musical dels s. XX i XXI (Dalcroze, Kodály, Orff, Suzuki, Segarra i altres) coincideixen en un punt: s’ha d’aprendre música com s’aprèn la llengua materna, és a dir, de molt, molt jove i sense pressions o disciplina fèrria.

El més famós dels pedagogs musicals d’aquesta hipòtesi va ser Shinichi Suzuki (1898-1998). Nascut al Japó, son pare va ser fabricant d’instruments musicals, com el shamisen, un llaüt emblemàtic en la música tradicional japonesa, i també el violí occidental. Suzuki va també estudiar violí a Berlín a principis del s. XX i, segons es conta, la dificultat enorme que va tenir per aprendre l’alemany el va fer reflexionar sobre com era que els infants aprenien sense cap esforç aquesta llengua tan dificultosa per a un estranger. ¿Per què —va començar a cavil·lar Suzuki— a ell li costava tant el diantre alemany i als infants alemanys no?

Suzuki, aleshores, va elaborar un mètode el principal pilar del qual és l’aprenentatge del violí per imitació, com si diguéssim, banyant-se, rabejant-se plaentment en un ecosistema de sons per arribar a emular-los, que és com s’aprèn la llengua materna, envoltant l’infant de sons que ell repeteix instintivament sense esforç. Naturalment, aquesta adquisició del llenguatge musical s’ha de fer abans dels quatre anys o, de fet, tan aviat com es pugui. Un altre aspecte —i francament el mètode és complex i no es pot resumir en un article com aquest— és l’aprenentatge en grup que és com s’aprèn la llengua: en el pati d’una escoleta, en la família, entre germans i cosins, jugant al carrer. La idea d’un geni solitari tancat en unes golfes mal

ventilades, colpejant un teclat i creant una obra mestra en potència, és una imatge més apta per a una peli de Hollywood que per a l'educació musical. Els deixebles infantils del mètode Suzuki, per tant, toquen en grup repetint una frase musical les vegades que sigui necessari fins que tots els membres de la classe l'interpreten correctament.

Després de gairebé cent anys d'aplicació pràctica del mètode Suzuki sabem que, en molts casos, pot ser una filosofia molt vàlida. Ara bé, a pesar que grans violinistes com Joshua Bell i Hilary Hahn van iniciar-se al violí a través del mètode Suzuki, no tots els infants que el segueixin seran concertistes. Suzuki, tanmateix, humanista com era, no considerava que aquest fos l'objectiu ni del seu mètode en particular ni de l'aprenentatge musical en general. El propòsit d'aprendre un instrument, segons Suzuki, era ampliar l'espectre emocional d'un infant, afegir-li una llengua més al seu ventall personal de llengües maternes.

Teoria i pràctica del bis

Antoni Pizà

A vegades, el bis, la propina musical que se sol oferir al final d'un concert, és la part més esperada de la vetllada musical. És com quan els al·lots incontrolats prefereixen les postres als nutritius primers i segons plats. La lògica d'un bis, emperò, és que és tremendament il·lògica. Res no és el que sembla. Com que aquestes obres musicals no estan programades oficialment, no surten al programa de mà i en molts de casos els músics no les anuncien, és possible pensar que els bisos són espontanis, un acte de generositat inesperat i sorprenent. En realitat, però, quan la majoria de músics ofereixen un bis, l'han pensat i ben pensat, l'han preparat, com no podria ser d'una altra manera, i coneixen els efectes d'aquest regal, d'aquesta propina.

Se sol suposar que el primer bis va ser el 1786 a l'estrena de les *Noces de Figaro* de Mozart, obra que va entusiasmar tantíssim el públic que va exigir la repetició d'algunes àries de l'òpera. Bis vol dir precisament això: repetir. Curiosament, dies després d'aquesta exigència extravagant i plebea per part del públic, l'emperador Josep II va prohibir els bisos; de cap manera l'emperador podia consentir que el comú de la gent tingués veu i vot en els espectacles vienesos. L'estigma dels bisos, així, ha durat com aquell que diu fins avui en dia. Ni Wagner ni Toscanini eren amics dels bisos i els van prohibir als seus concerts. I tant La Scala de Milà com el Met de NY, de fet, van eliminar els bisos durant la major part del s. XIX i XX. La norma, però la va rompre a el 1994 a NY Pavarotti repetint una ària de *Tosca* de Puccini i posteriorment Juan Diego Flores cantant la difícil ària de *La fille du régiment* "À mes amis", la qual conté quatre *dos* agudíssims (o són cinc?) que, o bé trenquen els vitralls de la sala, si n'hi ha, o bé precipiten els aficionats cap a un ineludible orgasme musical, si s'interpreta correctament a una atroç altura de 1.046 hertz. Val a dir: en vista de l'èxit d'aquests bisos apoteòsics, tant el Met com La Scala han anul·lat la prohibició. Visquin els bisos!

Generalment, els bisos són molt apreciats pels bons aficionats perquè ens donen una enclotxa dins l'interior —la filosofia, podríem dir— d'un intèrpret. Segons el bis saben si l'intèrpret és seriós o un poc bandarria, si té sentit de l'humor, si l'interessa just el virtuosisme o té *feeling* per obres senzilles, íntimes. En una ocasió vaig sentir el gran pianista rus Denis Matsuev (llastimosament defensor del dèspota rus actual) tocant un bis de vint minuts improvisant sobre temes de jazz d'Art Tatum i altres. Una filigrana. La llargària del bis, però, l'elecció del jazz ultra virtuós en un context de música clàssica i, sobretot, el fet que la música que tocava era majoritàriament improvisada (i no escrita) va convertir aquest bis en una excepció a la regla. En una altra ocasió, també vaig sentir el jove (aleshores) Ivo Pogorelich tocant el seu bis predilecte, *Ismaley* de Balàkirev, que és una de les obres més difícils del piano, que és com menjar dues racions de porcella després d'una abundant paella. Per norma general, tanmateix, els bisos són peces meditatives, serenes i dolces —postres, com deia.

Certes peces instrumentals sigui per ser curtes o per ser tendres en els seus afectes, són idònies com a bis, i gairebé tots els intèrprets saben quines obres poden ser bisos. Stephen Hough, per exemple, un pianista de gran virtuosisme que molts el coneixen per les seves versions de Liszt, té un àlbum dedicat exclusivament als bisos, que és com fer un dinar just de postres o llegir un llibre just d'epílegs. En els seus recitals en viu, per cert, un dels seus bisos preferits és la *Cançó i dansa 1* de Mompou, una obra que també solia tocar molt i molt bé el mític Arturo Benedetti Michelangeli. Avui en dia, emperò, el bis ja no so ser mai una repetició, sinó

una obra extra. Sviatoslav Richter, però, si mai ofería un bis era la repetició de la darrera obra que havia tocat. Els seus bisos eren bisos reals, repeticions estrictes.

Hi ha, com he dit abans, moltes coses il·lògiques en la filosofia dels bisos. El nom, per exemple, en si ja és un poc confús. En català, castellà, francès i italià se sol anomenar bis. En anglès, incongruentment, se sol usar la paraula francesa *encore*, la qual els francesos no l'utilitzen i prefereixen o bé bis o bé *un rappel* o *une autre*. El Concert d'Any Nou amb la Filharmònica de Viena també mostra algunes singularitats de la filosofia del bis. Com tothom sap és un espectacle molt ritualitzat en el qual el públic vienès es permet com a gran excepció rompre totes les normes de decòrum i dur el compàs fent mamballetes ridículament rítmiques. La litúrgia d'aquest concert té una altra incongruència: cada any es toca la famosa *Marxa Radetzky* com a bis. I si es toca cada any, per què no la posen al programa? No es posa mai al programa perquè és un bis, una propina, una "sorpresa". I quina sorpresa!

La Sibil·la, deu anys després de la UNESCO

Antoni Pizà

La *Sibil·la*, el popularíssim cant que acompanya les matines de Nadal a la majoria d'esglésies de Mallorca, ha estat descrit des de temps immemorials amb paraules com a "remot", "enigmàtic", "antiquíssim", "arcaic" i "orientalitzant", i també com a "màgic" i "impressionant", segons recull F. Vicens en el seu sòlid i erudit estudi *La Sibil·la després de la UNESCO*. El vertader enigma d'aquest cant, emperò, no crec que sigui ell en si, la serenitat i aplom de la melodia o la ferotge força de la lletra, que com una pel·lícula de terror ens recorda que el dia del Judici Final "gran foc del cel davallarà; mars, fonts i rius, tot cremarà", i, fins i tot, amb un detall literari de gran dramatisme o, millor encara, com de retaule tenebrista del Barroc, s'afirma que "daran los peixos horribles crits...". El gran misteri de la *Sibil·la*, al meu entendre, és per què no ha desaparegut, per què ha sobreviscut les prohibicions talibanesques del Concili de Trento, revolucions polítiques, canvis de morals en la societat i els daltabaixos tecnològics. ¿Què té aquest cant d'especial que el faci pràcticament immortal? Alguna cosa en aquest cant el fa tan apte, idoni i mal·leable pels monestirs medievals com pels dormitoris dels adolescents connectats permanentment a TikTok.

L'estudi de Vicens exposa molt clarament els orígens del cant, les versions antigues i modernes, el seu context social, la seva praxi musical i litúrgica i, sobretot, la seva condició emblemàtica com a símbol d'identitat de Mallorca. A més de tot això, emperò, el llibre se centra en l'impacte que va tenir la inclusió de la *Sibil·la* en la Llista representativa del patrimoni cultural immaterial de la humanitat de la UNESCO ara fa deu anys. A partir d'aquesta fita, efectivament, hi ha hagut una allau d'estudis, conferències, notes de premsa, jornades d'estudis, concerts i centenars més d'iteracions de la *Sibil·la* o al voltant de la *Sibil·la* possiblement instigats per la inclusió en la llista de la UNESCO, si bé segons se'n desprèn de l'estudi de Vicens i de les opinions de molts experts que ell cita, aquesta inclusió no es pot dir que hagi tingut cap conseqüència determinant en la preservació del cant. La *Sibil·la*, aparentment, no necessita ser salvada de res perquè no està en perill de desaparèixer, si bé tots els entrevistats per Vicens —polítics, erudits, sibil·lers, pedagogs, etc.— semblen estar d'acord que és un gran honor i un reconeixement que val més tenir que no tenir. Al cap i a la fi, la paret seca i els castells humans també hi són en aquesta llista, com hi és la *baguette* parisenca, però no el llonguet, encara.

I efectivament, els orígens del cant són misteriosos. Les sibil·les, ja se sap, eren profetes en l'antiga Grècia. Una d'elles va profetitzar la vinguda del Messies, missatge que va ser apropiat (o inventat) pel món cristià i utilitzat com a instrument de propaganda i proselitisme, però també de denigració cap a altres religions. Parts del text antic, per exemple, apareixen en el sermó francès del s. X *Contra judeos*. El text de la *Sibil·la*, tanmateix, molt estès durant l'edat mitjana arreu d'Europa, va ser possiblement part d'un drama litúrgic més llarg, com el Misteri d'Elx i, finalment, va entrar a Mallorca amb els cristians catalans el 1229. Una de les fonts escrites més antigues a Mallorca és un cantoral dels s. XIV o XV del Monestir de la Concepció el qual ja conté la lletra i la música que es coneix avui en dia. Com s'ha dit, la *Sibil·la* va ser prohibida pel Concili de Trento (s. XVI), però a Mallorca la prohibició no va arrelar mai del tot i el Bisbe va acabar permetent-la. L'altra excepció a la prohibició de Trento, com se sap, va ser l'Alguer (Sardenya, Itàlia).

L'espectacle que es representa avui en dia a les esglésies mallorquines —Vicens és un desmitificador i no va de verbes— és el resultat de la idealització de l'edat mitjana típica del s. XIX. La *Sibil·la* no és un cant ancestral que es reproduïx —intacte, autèntic, impol·lut— per Nadal, sinó un artefacte artístic, creatiu i lliure amb arrels directes en el romanticisme europeu. I de fet, en la *Sibil·la* res no és el que sembla. No és tan antiga com hom voldria pensar (en la seva encarnació nadalenca); com antigament no era part del cicle de Nadal; no era, tampoc, temps enrere, una tradició cristiana, sinó pagana; i així successivament. Una idea que es desprèn d'aquest llibre, per tant, és que la *Sibil·la* és una tradició molt poc tradicional i molt actual, molt viva, en constant canvi. Fa trenta anys el grup australià Dead Can Dance van fer una versió electrònica, de pel·lícula de por, i, com cita Vicens, a Mallorca el grup Helevorn també ha fet la seva pròpia versió draculaniana en estil *doom-metal*. Anys enrere existien rivalitats entre els pobles i parròquies de Mallorca que oferien la versió de Torres i els qui oferien la versió de Noguera, dos dels primers transcriptors i modernitzadors del cant. Ara la competència és més ampla: Carmen Jaime, per exemple, interpreta la *Sibil·la* amb un didjeridú, el flabiol dels aborígens australians. Hi ha sibil·les per a tots els gusts, certament. I com dèiem, la qüestió cabdal aquí és: ¿què té aquest cant que el faci tan maleable a totes les noves generacions, a tots els estils de música, a infants i adults, a catòlics, agnòstics i ateus? El magnífic llibre de Vicens aporta algunes pistes.



FRANCESC VICENS VIDAL

La Sibil·la després de la UNESCO. De patrimoni immaterial a la reafirmació de la identitat
(Palma: Lleonard Muntaner, 2022)

24,00€

Lomax, Mallorca i les dones

Antoni Pizà

Afortunadament en els darrers vint anys (o més) hi ha hagut un vertader al·luvió d'erudició que per abreviar podríem anomenar *feminista*. ¿Com pot ser mai que fins fa dècades les històries de la música —o de qualsevol altra cosa— s'escrivissin sense cap dona? D'acord, d'acord: de tant en tant trobam el nom de les respectives germanes de Mozart i Mendelssohn, la dona de Schumann i poca cosa més. I fins i tot en aquests casos elles són “la germana de”, “la dona de”, com si no tinguessin entitat pròpia.

La figura de l'etnògraf Alan Lomax ha rebut merescudament dotzenes d'estudis (fins i tot un de meu), però fins ara, que jo sàpiga ningú no s'havia posat a considerar el paper de les dones en l'obra de Lomax. I vet aquí que aquest és un dels eixos d'aquest estudi de la musicòloga Ascensión Mazuela-Anguila, *Alan Lomax y Jeannette Bell en España (1952-1953): Las grabaciones de música folclórica*. El llibre suposa una detalladíssima anàlisi del viatge que l'etnògraf va fer per Espanya durant aquell període i inclou una allau d'informació perfectament ordenat. Quan va arribar i fins quan va quedar; quins indrets va visitar; qui eren els seus aliats en terres espanyoles; quines cançons va enregistrar; qui les cantava: quins instruments es van utilitzar, i així un llarguíssim etcètera.

Lomax va arribar a Palma el 1952 per enregistrar part de la música del II Festival Internacional de Folklore que se celebrava a la plaça de Toros. La ritualització i falsificació de les músiques de tradició oral i la potent anuència en aquest procés de la Sección Femenina i del sindicat franquista Educación y Descanso li va causar tant de fàstic que va emprendre diverses missions de recerca per Sóller, Consell, Orient, Eivissa i Formentera per trobar músiques més genuïnes.

Durant els seus mesos a Espanya, Lomax va anar acompanyat de Jeanette Bell, dona amb qui en aquell moment ell mantenia una relació. Les memòries de Bell, inèdites fins ara, s'inclouen en el llibre de Mazuela-Anguila. A Mallorca, Eivissa i Formentera, Lomax va comptar amb la col·laboració de moltes dones per materialitzar la seva feina. Beryl Graves, Dina Moore Bowden entre les ex-pats, però també cantants d'aquí com Catalina Mateu de Sóller, a qui també va fotografiar i descriure en el seu diari. “La seva veu —va dir d'ella— és una de les més belles del món”.

Val a dir que ha estat una bona badada no haver mai considerat la influència de les dones en la feina etnogràfica de Lomax. En un assaig titulat “A Note on a Feminine Factor in Cultural History” Lomax reconeixia el rellevant paper del gènere en la cultura. Creia, per exemple, que a Espanya les dones interpretaven música, i més concretament les cançons de bressol, de forma distinta segons la regió. Segons ell, a les Balears les cançons de bressol es basaven en una melodia primitiva de tres notes interpretada amb el mateix to de veu. A Andalusia, deia, la veu de la mare és més aguda i dura, com la del *cante jondo*.

De la mateixa manera que Lomax deu molt a Jeanette Bell i a tantes altres dones per realitzar tota la seva feina, pens ara que Baltasar Samper també va realitzar moltes missions de recerca per a l'*Obra del Cançoner Popular de Catalunya* amb la seva dona Dolors Porta i Bauçà, figura que darrerament s'ha començat a recuperar, afortunadament, però que durant anys havia

quedat a l'ombra del seu espòs. Kurt Schindler, un pioner de l'etnografia musical, també va fer gran part de la seva feina per Espanya amb la seva dona, Ruth Anderson. ¿I què hagués fet Jesús Bal y Gay sense Rosa García Ascot? ¿I qui se'n recorda de la pioneríssima i valenta estudiosa de la dansa a Catalunya i Mallorca Lilla Viles Wyman? Possiblement hi ha un refrany que digui que darrere tot gran etnògraf hi ha una gran dona. No hi ha dubte que és així.



Ascensión Mazuela-Anguila

Alan Lomax y Jeannette Bell en España (1952-1953): Las grabaciones de música folclórica
(Madrid: CSIC, 2021)



Alan Lomax avorrit a plaça de Toros de Palma, 1952, durant el II Festival Internacional de Folklore

La Ricarda, centre de l'experimentalisme musical, en perill

Antoni Pizà

La Ricarda, la icònica casa ideada per l'arquitecte Antoni Bonet Castellanos a finals dels anys seixanta, està en perill per mor de la molt possible ampliació d'una nova pista a l'aeroport del Prat a Barcelona. Coneguda també com a Casa Gomis o Gomis-Bertrand és una joia arquitectònica, una construcció única i sense paral·lel, obra d'un arquitecte *lecorbuserià* i extraordinari i que, a més, incorpora les idees del matrimoni Ricard Gomis i Inés Bertrand, parella de visionaris, cultes i de gust artístic atrevit i exquisit.

Durant els anys seixanta i setanta el matrimoni Gomis-Bertrand van ser hostes a La Ricarda d'algunes de les propostes musicals més experimentals del panorama de tot l'estat espanyol. La llista és llarga, però alguns participants en aquelles presentacions de música —i *música* és un dir, perquè el que feien anava més enllà del so i era també teatre i *performance*— van ser Josep Maria Mestres-Quadreny, Carles Santos i John Cage, qui va descriure als seus diaris el plaer de menjar una truita amb patates a la casa. I llavors tots els altres convidats: Tete Montoliu, Montserrat Caballé, Conxita Badia i un tal Joan Miró, però sobretot Joan Brossa i les seves *accions* que mesclaven paraula, música i escenificació en una potent *Gesamtkunstwerk* o obra d'art completa i total, molt wagneriana, si bé, antiwagneriana, per l'humor i la mediterraneïtat antiteutònica que suposaven.

El 1963 es va crear un cicle de «concerts» —i aquí les cometes no són gratuïtes, perquè efectivament no van ser els usuals concerts com els del Palau o del Liceu— que es va denominar «música oberta» o «música abierta», i les minúscules del títol ja començaven a donar una idea del seu tarannà rupturista. Aquesta apel·lació («oberta»), a més, reflectia doblement per una part l'esperit interdisciplinari i inclusiu de les diverses propostes que es presentaven, i era, també, un gest de complicitat amb l'arquitectura «oberta» de La Ricarda: mòduls connectats tènuement, voltes que s'enlairaven sobre uns primíssims pilars de ferro, algunes parets de maons revestits de ceràmica vidrada i moltes altres de vidre que confonien els espais interiors i els exteriors creant un continu entre la vida personal —potser els elusius plaers íntims de les elits catalanes— i la natura plana, albuferenca i pagesa del Delta del Llobregat i, a conseqüència de tot, la dissolució de la frontera entre art i vida. La burgesia catalana demostrava amb La Ricarda la seva solidesa. Precisament per no posar parets o portes robustes, per fer una casa oberta, manifestava vigorosament no tenir por als vàndals.

El primer concert va incloure *7 Haiku* (1922) de Robert Gerhard, *Música per a 5* (1962) de Joaquim Homs (dedicada a Inés i Ricard Gomis, els hostes de la vetllada) i finalment, el *Divertimento «la Ricarda»* (1962) de Mestres Quadreny, obra en què intèrprets, desorientant el públic, entren i surten de la sala a diferents moments, aprofitant els accessos creats pel disseny arquitectònic. Poc més o menys un any després, Mestres Quadreny va presentar *Concert per a representar*, creat amb Joan Brossa, i amb la participació dels Joglars, el qual inclou, entre altres coses, tres pallassos que seuen entre el públic (un d'ells, absurdament, s'entreté ritualment a fer punta a un llapis). El tercer projecte de Mestres Quadreny i Brossa, va ser *Suite bufa* (1966). Tots aquests espectacles eren «accions». Segons Mestres Quadreny, una *acció* és la «teatralització de l'acte d'executar música (...) [i] explotar la capacitat d'espectacle que té l'intèrpret quan toca». I francament, ¿qui no ha observat l'absurda litúrgia dels concerts: les capades, l'aplaudiment, el

frac, el silenci del públic, els bisos...? Les *accions* qüestionen tot aquest ritual i, en certa manera se'n riuen: a ningú se li escapa que el títol *Suite bufa* també vol dir ventositat.

La Ricarda, aleshores, continua fins avui en dia una tradició d'excel·lència i innovació com a centre de foment de la cultura i l'art i torna a ser notícia, si és que va deixar de ser-ho mai, sobretot per mor de l'alarma que ha provocat la futura ampliació de la tercera pista de l'aeroport del Prat. Si aquesta ampliació s'efectua, com sembla que es materialitzarà, les conseqüències serien devastadores almenys en dos àmbits: la construcció arruïnaria els aiguamolls de la zona provocant un desastre ecològic; i al mateix temps el soroll dels avions, ara mateix ja elevat, impossibilitaria qualsevol activitat humana, cultural, artística i especialment musical.

Solfeig

Antoni Pizà

Quan en els anys setanta jo començava a aprendre música, se solia donar molta importància al solfeig. Era un sistema antinatural i possiblement antipedagògic perquè la lectura cantada de notes solia precedir l'experiència de la música. És a dir, és com si els infants abans de parlar, aprenguessin a llegir.

La meua primera professora de música, amb totes les bones intencions del món, ja a la primera o segona classe em va mostrar un paper pautat amb taques ben rodones i negres que ascendien i descendien sobre el pentagrama. Davall de cada nota jo havia d'escriure: do, re, mi, fa, etc. Vaig repetir aquest exercici moltes vegades fins que vaig poder identificar les notes i el seu nom. Setmanes després, vam passar a una segona fase: ella tocava amb un sol dit les notes al piano i jo les cantava entonades correctament: do, re, mi... Ja en una tercera fase —jo ja havia après a cantar amb l'entonació i el nom de la nota correcta— els exercicis es van anar complicant per arribar a poder cantar a primera vista qualsevol notació musical.

L'aprenentatge de l'instrument, en aquell temps, arribava posteriorment, quan ja sabies llegir i entonar. Crec que aquesta experiència meua no és única entre els alumnes de música (o "deixebles" com se solia dir pretensiosament). Repetesc: vaig aprendre a "llegir" abans que "parlar"; una incongruència, realment, però bastant comuna en aquella època. Naturalment, hi havia el mètode Suzuki que a Mallorca ja tenia alguns pioners, com Bernat Pomar, que es basava en el sistema contrari: l'infant crea un so amb el seu instrument i llavors de forma natural se li ensenya com escriure i llegir aquest so (el solfeig).

A Mallorca, emperò, s'utilitzaven els mètodes de l'austeríssima Sociedad Didáctico Musical, editorial que encara existeix. Els llibres eren, com si diguéssim, fotocòpies grapades, en blanc i negre i poques il·lustracions. Fa poc vaig tenir a les mans un llibre publicat a la Cuba comunista i em va recordar aquelles edicions espanyoles de l'època més espartana del franquisme i dècades abans. Però si la producció editorial era misèrrima, el contingut era pitjor (si bé, sempre els haurem d'estar agraïts a aquests llibres, perquè eren pràcticament els únics que existien).

La Sociedad Didáctico Musical editava —o més ben dit reeditava, perquè tots aquests llibres s'havien redactat en el s. XIX— *El solfeo de los solfeos*, *El progreso musical* i molts altres estudis (que encara, curiosament, es poden comprar a la seva web), però aviat els va sortir molta competència. Els catalans, per una part, tenien els mètodes de Joaquín Zamacois, eminent compositor, pedagog i gestor de mil i un projectes, i no van adaptar-se mai a les normes de Madrid i la Sociedad. Els valencians també aviat van voler tenir els seus propis mètodes i Salvador Seguí va publicar, en els anys vuitanta, un útil llibret. El que va matar el solfeig i la teoria musical de la Sociedad, però, va ser que a poc a poc es van introduir noves formes de pedagogia musical que sense eliminar el solfeig, l'integraven després d'haver tingut algun tipus d'experiència musical.

Un objectiu molt important del solfeig avançat era arribar a dominar totes les "claus" a més de la de sol, que és la més normal. Jo, com qualsevol al·lot impacient per aprendre "música" i no just la seva notació, ho vaig passar malament intentant dominar les "claus". El

gran problema és que jo no hi veia cap utilitat a les claus. Anys després em vaig alegrar de comprovar que molta gent, siguin músics professionals o simples melòmans, pensen el mateix. De fet, hi ha hagut molts d'intents d'eliminar les "claus" del solfeig. Un dels més remarcables és el de Francisco Frontera de Valldemosa, mallorquí, íntim de Rossini i mestre i confident dels monarques borbònics. Frontera va publicar un tractat en el s. XIX proposant eliminar les claus, cosa que no va aconseguir. Immediatament després de la publicació, emperò, un professor del Conservatori de París el va acusar de plagi i va haver d'anar a judici que es va resoldre més o menys amigablement. En tot cas una cosa queda clara: des de la seva invenció en el s. XVIII, el solfeig no ha fet més que crear problemes.

Anna la impostora i Mateu l'estafador

Antoni Pizà

Com mig món ara mateix, jo des de fa unes setmanes estic fascinat per la sèrie que a Espanya es titula *¿Quién es Anna?* No és que sigui una gran telenovel·la, però toca un tema enorme que, pel que s'ha vist, ha esperonat la curiositat de milions d'espectadors. Anna és una nina pobra i postsoviètica que emigra a Alemanya amb la família i, posteriorment, ja amb vint anys i busques, arriba a Nova York per reinventar-se. Allà es fa passar per l'hereva d'una gran fortuna alemanya i convenç algunes elits econòmiques perquè invertixin en la seva fundació, un exclusiu club per *alpha males* i les seves *bimbos*.

Aferrat a la pantalla i hipnotitzat, com dic, per la impostura d'Anna, però sobretot captivat per l'estultícia humana, la poca vivor de la família Calatrava, per exemple, o del financer Alan Reed, que es van empassolar les enormes bòfies d'Anna, vaig començar a pensar en impostors que he conegut en persona... Em puc considerar sortat que no n'he conegut molts. Els estafadors no se solen ocupar de simples articulistes o de professors de solfeig. Madoff no m'hauria convidat mai a invertir amb ell.

Així i tot, pensant i repensant, em va venir al cap el cas de Mateu, l'estafador musical. D'al·lotell vaig coincidir amb ell en el Conservatori. Ningú el recorda com un alumne brillant, i de fet solia suspendre moltes assignatures quan ningú no suspenia res mai en aquella institució. Va desaparèixer uns anys i quan va reaparèixer ja era, segons ell, un compositor famós. La frase "compositor famós", ja en si, va alçar alarmes i sospites immediates entre la gent del gremi per ser un oxímoron com unes cases: a part de Mozart, no hi ha cap compositor realment famós; com a molt, un pot sobreviure de la solfa. Ell, emperò es declarava "famós" i li agradava dir que tenia casa a Londres i Los Angeles, i un piset a Madrid i un altre a Barcelona, per quedar-hi quan volava les vuit o deu hores des de la solejada costa oest dels EUA camí al seu poblet àrid i magnífic del centre de Mallorca.

Com els esnobs de NY, els músics de Mallorca van quedar entabanats amb les seves històries i tots van començar a fer passes per col·laborar amb ell. El cas és que ell és realment seductor (com Anna), però no precisament pel seu físic a no ser que t'agradin els óssos: altot i grassot i amb molt de pèl en pit, hauria fet les delícies de molts en els bars de *bears* de Manhattan i Barcelona. Mateu, emperò, sabia parlar, el punyeter, ser simpàtic i convincent. Als polítics, els tenia a tots dins la butxaca i les subvencions fluïen com un esplendorós torrent de la Serra. Solia funcionar així: a l'Ajuntament li deia que el Consell s'hi avenia a aquell projecte i al Consell els deia que el Govern ja li havia ingressat la seva part. I així tots pegaven colzades per subvencionar-lo. Als artistes, també els ensucrava: a un violinista local li deia que Joshua Bell també havia de participar en el projecte, "ja saps que és un gran amic meu", acotava seriós. De Philip Glass, deia, "té tota la meva confiança...", creient-se els seus deliris de grandesa. "Aquesta obra —també afirmava— la vol dirigir en Dudamel", conclouïa. Això, emperò, no va durar molt perquè aviat els músics en veure que no cobraven el van abandonar.

Una de les seves estafes més sonades va ser quan va prometre a un grup de músics que editarien un disc pel segell SONY Classical. ¿I què va passar? Va fer una dotzena de CDs amb l'ordinador i amb Photohop va aferrar el *logo* de la famosa discogràfica. Ell va cobrar la subvenció, naturalment, la premsa en va parlar i els músics que encara no han cobrat la seva

feina, no volen destapar l'enganyifa perquè haurien d'admetre que van ser enganats com a babaus, bàmbols totals. I si Anna, impenitent de la seva impostura, ha venut la seva història a Netflix per 300.000 dòlars, Mateu aspira a produir una sèrie a IB3, si bé, segons m'han dit, deu molt a Hisenda i no pot cobrar cap subvenció pública.

**Els *Tenebrae responsoria* de Carlo Gesualdo
príncep, compositor, homicida i infanticida**

Antoni Pizà

La biografia de Carlo Gesualdo (c. 1560-1613) ha estat motiu de fascinació des de fa segles principalment per l'anecdota truculenta —a vegades verídica i a vegades no tant— que la sol acompanyar. Efectivament, Gesualdo va perpetrar un horripilant crim passional. Poc després d'haver-se casat, va començar a sospitar que la seva dona s'entenia amb un altre. Un dia li va dir que se n'anava a caçar i que no tornaria fins al cap d'uns dies. L'esposa, tal com havia previst Gesualdo, va convidar l'amant a la seva habitació a passar-hi la nit. Gesualdo, però, alertat per uns servents, hi va entrar immediatament i els va trobar lògicament en flagrant delictes. Primer va degollar la dona; posteriorment, va forçar l'amant a transvestir-se amb el camisó de l'esposa, el va castrar i va procedir també a degollar-lo.

Com que era príncep i els morts havien, efectivament, comés adulteri, punit durament per la llei, a Gesualdo no li van fer res. Amb el temps, es va tornar a casar i un infantó de la primera dona va morir de forma sospitosa. Sempre s'ha dit que Gesualdo el va asfixiar perquè sospitava que aquella criatura era fill de l'amant i no seu. Gesualdo avui en dia seria diagnosticat com a psicòpata perillós, però en aquell temps el van deixar fer, una vegada més. Retirat durant anys de la vida pública i dedicat a la seva passió, la música, la seva ment va anar caient en una espiral descendent. Era masoquista, per exemple, i cada un parell de dies feia que uns criats l'apallissassin. De fet, va morir per mor d'una d'aquestes atupades (assots, bastonades, cremades, etc.) que ell mateix havia sol·licitat.

Gesualdo a conseqüència de la seva demència va demostrar un fervor religiós extrem. Col·leccionava relíquies, ossos i altres objectes de sants. I estava, també, fascinat per la mort, la sang, la tortura, la crueltat i sentiments afins. No és estrany que la passió i mort de Jesucrist el fascïnassin. Així, la mateixa demència que trobam a la seva vida, també és present a la seva música. Si bé, la gran majoria de les seves composicions són "madrigals" seculars (és a dir obres vocals curtes i per a pocs cantants que intenten reflectir el text amb efectes especials en la música), una de les seves obres mestres és una col·lecció d'obres sacres vocals que ell mateix va publicar amb el títol de *Tenebrae responsoria* (1611) o "responsoris de tenebres", vint-i-set peces que narren la passió de Jesucrist des del moment que els apòstols l'abandonen fins que és sacrificat. Teòricament, la música s'ha d'interpretar les vigílies de dijous, divendres i dissabte sants. Els "responsoris" s'estructuren en dues parts (tornada i vers) i durant la litúrgia catòlica s'interpreten amb quinze o més espelmes que es van apagant una a una, fins que tot el temple queda a les fosques. La "llum" torna, lògicament el dia de Pasqua amb la Resurrecció. Gesualdo probablement va escriure aquesta música per al seu ús privat i no hi ha notícia que s'interpretàs mai fins ben entrat el s. XX.

En temps recents, emperò, aquests "responsoris de tenebres" han seduït a molts de músics i melòmans. A més de la fascinació per una biografia tan demencial (i ja sabem que la relació entre música clàssica i pertorbació mental és un tòpic molt estès), la música és també excèntrica, rara, fora de totes les normes que es puguin imaginar. Per començar és molt dissonant i desplega constants cromatismes (en pla, això vol dir que sonen moltes tecles negres del piano) que pels intèrprets suposen un difícilíssim repte perquè les entonacions són endimoniades. El públic, a més, pot pensar que els cantants desentonen o fan notes falses. Res

de tot això: Gesualdo, el príncep assassí, va escriure totes aquestes notes discordants de forma deliberada. La seva ment caòtica i psicòtica va escriure una música igualment pertorbada i pertorbadora. L'equivalent en arts plàstiques possiblement és Caravaggio, el qual també era donat a l'homicidi i altres actes de violència menor (va llançar per exemple un paner de carxofes a un innocent cambrer). Si a Caravaggio pinta degollacions, sang i mutilacions, Gesualdo "pinta" amb música la flagel·lació i la crucifixió de Jesucrist amb aspres dissonàncies i moments de caos sonor que fan mal a les orelles.

Possiblement, la millor versió d'aquesta composició és la de The Hilliard Ensemble en un doble CD titulat *Carlo Gesualdo: Tenebrae* (EMC 1991). Els músics britànics presenten una versió sense instruments (i sembla que ha de ser així) i una veu per part (és a dir, per cada línia melòdica un sol cantant). Tots els vocalistes (dos contratenors, tres tenors, un baríton i un baix) aquí són de sexe masculí, cosa que projecta un so molt homogeni i envellutat. Sabem, però, que a molts dels madrigals de Gesualdo hi intervenien veus femenines. De fet, el compositor va escriure molta música pel *concerto delle donne*, un grup exclusivament de dones que interpretava música a la cort de Ferrara. L'afinació és perfecta, no hi ha dubte, no obstant la música presenta tantes sorpreses harmòniques i tantes dissonàncies que a vegades és difícil dir si és un error o si Gesualdo realment ho volia així. Tractant-se de la Hilliard Ensemble no hi ha dubte que no hi ha error. La vida de Gesualdo va ser demencial i aquesta música també ho és.

Què és un “la”?

Antoni Pizà

Fa unes setmanes vaig assistir a un concert de “música antiga”. En general es considera música antiga tota la música anterior al XIX, és a dir Bach, Monteverdi, la polifonia de Palestrina, el cant gregorià i dotzenes d’altres obres i compositors.

La diferència entre la música dels segles XIX, XX i XXI i l’anterior (“antiga”) és que de Beethoven a ara les tècniques d’interpretació s’han transmès de forma oral directa de generació en generació i a través de tractats teòrics i institucions com els conservatoris. Per exemple, Beethoven, va ensenyar Czerny i aquest Listz, el qual va ser professor de Martin Krause, qui va ensenyar a Claudio Arrau, el professor de Joan Moll...

La música anterior al s. XIX és, una altra cosa. Per començar, la major part d’aquesta música va quedar oblidada fins que en el s. XIX es va començar a recuperar. Tothom coneix la famosa anècdota (parcialment verídica) que Mendelsohn va “recuperar” una de les passions de Bach. I cent anys i busques més tard, segons una altra historieta mig vertadera, Wanda Landowska va “recuperar” el clavecí, un instrument que en aquell moment (principis del s. XX) havia quedat pràcticament oblidat i reemplaçat pel piano. La “música antiga”, popularíssima avui en dia, és, per tant, una cosa molt moderna. Pensem en Jordi Savall i la seva fama internacional.

El concert que vaig veure incloïa música de Monteverdi, Vivaldi, Bach i Mozart tocats amb instruments “antics” o anteriors al s. XIX: clavecins, clavicordis, llaüts, tiorbes, sacabutxos, cornamuses, etc. A més, les cordes dels instruments eren de budell d’animal (pobres moixets!) i els corns i trompetes de banya de ramat. Mentre entrava a la sala vaig trobar-me amb un col lega que sap molt d’aquestes coses i mentre intentàvem trobar les nostres butaques (seguint els lentíssims protocols de la COVID), se’m va ocórrer demanar-li amb qui diapasó (o “la”) creia ell que sentiríem el concert. És a dir: quin “la” utilitzarien els intèrprets. Segons el meu col lega, eminent musicòleg i instrumentista que ha tocat aquest tipus de música arreu del món, “per a Bach —va dir— hauria de ser 415 Hz; Mozart, 430 Hz; Vivaldi, potser 440 Hz; i Monteverdi 460 Hz”.

Però, ¿què és un “la”? Quan un toca un “la” al piano sol suposar que aquesta nota està afinada a 440 Hertz (Hz) per segon. També solem creure que tots els “las” de tots els pianos del món estan afinats iguals. Bé, això és parcialment ver, però no completament correcte. Durant segles, cada instrumentista afinava com volia ell o com li indicava la seva tradició musical. A final del s. XIX, els italians amb la seva riquíssima cultura operística van veure que la varietat de “las” suposava molts d’inconvenients pels cantants que anaven a cantar, posem per cas, de Venècia a Roma. Així van començar a afinar a 440 Hz. El 1939, una societat científica va decidir que el “la” s’havia d’estandarditzar a 440 Hz. En els anys cinquanta la indústria d’instruments dels nord-americans van començar a imposar el 440 i ara, pràcticament, la majoria de pianos i orquestres de tot el món, afinen el “la” a 440 Hz (o molt a prop, però la diferència no es nota). I per què 440 Hz? No hi ha explicació a no ser que sigui que el número és una mitjana d’afinacions històriques.

En general, la tendència en els darrers quatre-cents anys ha estat d'afinar a l'alça (de 400 a 460 o més Hz). La raó és que com més agut s'afina, més brillant és la música; i això, segons pareix, és el que vol el públic. La "música antiga", emperò, ha intentat recuperar les afinacions originals. Per exemple, si tocam una sonata de Mozart en un Yamaha modern (a part que l'instrument no existia en temps de Wolfgang Amadeus) un "do" hauria sonat com un "si" en temps del compositor (un semitò més greu). S'ha de dir que a més del número d'Hertz, hi ha molts altres factors que intervenen en l'emissió d'un to. Dos elements primordials són la temperatura i la pressió atmosfèrica. Per exemple, si s'afina a 440 Hz un orgue d'Oslo a l'hivern sense calefacció i un altre a la Seu de Ciutat durant l'estiu (sense aire condicionat) el "la" que resulti no serà el mateix. Però si aquest galimaties d'afinacions, et pertorba i angoixa, volgut amant dels orgues històrics, pots dormir tranquil: pràcticament ningú ho coneixerà mai.

Un exili molt creatiu al sud de França *Exile on Main St* dels Rolling Stones compleix cinquanta anys

Antoni Pizà

L'origen d'*Exile on Main St.* (1972) s'ha contat moltes vegades. El 1971 els Rollings eren una de les bandes de rock més populars del món i després de mots d'anys de malviure començaven a gaudir d'una posició econòmica de privilegi. Tots vivien als afores de Londres a cases amb jardí, servents i xofers disponibles vint-i-quatre hores diàries. A pesar de la seva imatge contracultural i revolucionària, tenien una existència més semblant a la de l'alta burgesia britànica —amb cavalls de pura raça i caceres amb cans eivissencs— que a la dels seus fans de classe treballadora. Tota aquella bona vida, però es va acabar quan la hisenda britànica els va passar factura: devien milions de lliures esterlines perquè feia més de deu anys que cobraven i no pagaven.

Van contractar advocats i assessors fiscals i entre tots es va decidir que s' "exiliarien" a França, país aparentment més benèvol amb els fraus fiscals. Així, molt abans que els oligarques russos i dècades després de Picasso, Matisse, Hemingway i Scott Fitzgerald, els Rollings van traslladar-se al sud de França i cada un d'ells van llogar una espectacular mansió mentre esperaven que la situació amb hisenda es resolgués.

La premsa britànica, emperò, va començar a fer preguntes i els Rollings van dir que allò del sud de França era un "exili": si Gran Bretanya no els volia, França aparentment sí. El títol del doble elapé *Exile on Main St* és prou explícit: les cançons són efectivament el resultat del seu exili (un exili, no de refugiat o d'immigrant, sinó d'absolut privilegi), però un exili "on main street", o sigui exiliar-se en el carrer Major, al centre de tot, enmig de tot.

Si bé els membres de la banda vivien separats, pràcticament cada dia, durant l'estiu del 1971, es reunien tots a Nellcôte, l'espectacular mansió de Keith Richards a primera fila davant la mar gran, penjada, com si diguéssim, d'unes penyes i envoltada de pins, mata llentiscla, fonoll marí i cràters de sal de cocó. La casa havia quedat un poc descuidada pels seus propietaris; hi havia humitat; l'electricitat anava i venia; la saladina s'havia menjat les finestres i persianes.

Al principi la banda va cercar un espai per poder gravar l'elapé, potser un estudi, o com a mínim un magatzem o una sala de cine abandonada, però no van trobar res. Així van decidir que adaptarien el soterrani de la mansió de Keith Richards, Nellcôte, per començar a treballar en un nou projecte discogràfic. El soterrani no era ideal. Era cavernós, humit i estava format per diferents habitacions, com navetes funeràries prehistòriques. Charlie Watts va col·locar la seva estrepitosa i, tanmateix, mecànicament acurada bateria en una habitació i la resta dels instruments també es van situar a diferents indrets del cavernós espai. Tot anava connectat per cable a un remolc o contenidor que feia de cabina de mesclades a on seien amb paciència els enginyers de so i que s'havia aparcat al jardí entre un parell de fassers mediterranis i immortals baladres.

De tot aquell devessell pretecnològic (al cap i a la fi estam parlant de 1971 i el sofisticat sud de França) van sortir divuit magnífiques cançons com "Rocks Off", "Happy", "Tumbling Dice", "Sweet Virginia", "Soul Survivor", "Let It Loose", "Shine a Light", "Loving Cup" i "Stop

Breaking Down". Que totes aquelles cançons s'enregistrassin amb mitjans poc ideals ha acabat essent un dels fets determinants de l'elapé. El so és agre, real, poc polit. I és un homenatge a les arrels i influències d'aquestes cançons, els gèneres afroamericans del blues, soul, country, boogie woogie, i fins i tot el folk.

Què tenen en comú tots aquests gèneres musicals a part que l'arrel és afroamericana? Són "tres acords i la veritat", com s'ha dit moltes vegades. La complexitat harmònica o instrumental se substitueix pels tres acords de tota cançó pop (la tònica, la dominant i la subdominant), que són tres acords que inclouen totes les notes de l'escala musical i, per tant, poden agombolar qualsevol melodia. Però a aquests tres acords s'hi ha d'afegir una cosa més: la veritat, la sinceritat, el jo personal que conta històries íntimes, que a pesar de ser íntimes, tothom les entén per ser universals.

L'idil·li creatiu d'aquest exili baix els fassers del sud de França no va durar gaire. La banda va treballar de valent per compilar aquestes cançons i enviar-les a la discogràfica. Però a més de la feina, es va fer obvi que la vida comunal i contracultural tenia límits. Drogues perilloses (heroïna), alcohol, horaris desbaratats... Els viatges a Marsella a comprar drogues eren públics i els servents de Nellcôte se'n feien creus. Mick Jagger s'havia casat amb Bianca i ara estava embarassada i van començar a passar més temps a París. Keith Richards estava aparellat amb Anita Pallenberg i ja tenien un infant (Marlon) que diàriament presenciava la drogoaddicció dels pares amb innocència i perplexitat.

Finalment, les orelles els van siular. La policia francesa preparava una batuda i abans que arribàs, tothom va escampar i la banda se'n van anar als EUA a acabar de polir les cançons que havien enregistrat a Nellcôte. I com se sol dir: la resta és història. L'exili en el carrer Major ha acabat sent un exili molt creatiu i l'àlbum, un dels millors elapés de la història del rock'n'roll, i cinquanta anys després de tot allò es continua escoltant pràcticament com el primer dia.

Iannis Xenakis, compositor del caos calculat

Antoni Pizà

Musicalment parlant, el s. XX ha estat una muntanya russa de sorpreses i fortes emocions que per a una gran part del públic han estat injustificades i excessives i, per a altres melòmans — i d'això, no hi ha dubte—, han suposat un estímul intel·lectual sense parangó. Hi ha hagut en el s. XX dissonància i cacofonia, renou i silenci, insults al públic i molt d'*épater la bourgeoisie*, irreverència cap als compositors germànics, el conservatori i la formació reglada, influències de les músiques no occidentals, orientalismes, regionalismes, nacionalismes, acceptació de l'electrònica, del pop, del hip-hop. I, tanmateix, sovint, en el món dels concerts "clàssics", s'ha tornat en diverses ocasions a l'acord de do major com un que torna als ous fregits amb patata de sa mare, després d'haver passat pel curri i el sushi. Vet aquí, aleshores, la música de Iannis Xenakis (1922-2001), de qui enguany se celebra el centenari del seu naixement, un monument als excessos de les avantguardes, però també una fita ineludible en el desbocat riu musical del s. XX.

Xenakis va néixer a Romania en una família rica de grecs. Al final de la secundària va estudiar enginyeria a Atenes i va involucrar-se en moviments polítics de protesta. Durant la Segona Guerra Mundial, va veure com Grècia era ocupada pels feixistes italians i els nazis alemanys i, posteriorment, era "alliberada" pels britànics que, tanmateix, volien imposar una monarquia contrària a la voluntat de la majoria de grecs. Durant una batalla, la metralla d'un obús el va ferir, li va desfigurar una galta i li va fer perdre un ull. Va ser acusat de terrorista i condemnat a mort i, amb la idea d'anar-se'n als EUA, va arribar a París amb un passaport fals. Hi romandria la resta de la seva vida.

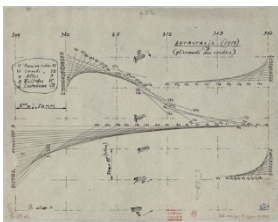
La fortuna, diu el vell adagi, ajuda els audaçs i ell, amb la seva sòlida formació d'enginyer i l'estreta xarxa familiar, va aconseguir entrar al despatx de Le Corbusier, un dels més grans arquitectes del s. XX. La feina amb l'arquitecte just duraria dotze anys, això no obstant va ser una època enormement fructífera. Al principi, Xenakis just feia els càlculs de les construccions, però a poc a poc el mestre li va anar donant confiança i li va encarregar el disseny d'alguns edificis molt emblemàtics. El cas més clar és el Pavelló Philips de Brussel·les construït per a l'Exposició Universal de 1958. Aquesta icona de l'arquitectura havia de ser una celebració de la pacífica coexistència entre la tecnologia (la marca Phillips era el mecenes) i l'humanisme pacifista posterior a la guerra. L'edifici havia d'albergar un espectacle, comissariat per Le Corbusier, amb projeccions d'imatges d'art i persones de tot el món. Incloïa una pionera composició de música electrònica d'Edgar Varèse (*Poème électronique*) i una altra de Xenakis. Més d'un milió i mig de persones van passar pel Pavelló Phillips per contemplar l'espectacle. I tot baix la coberta dissenyada per Xenakis: una ondulant i cònica teulada ideada segons els principis de la geometria paraboloid hiperbòlica.

Alguns anys abans, Xenakis havia utilitzat el mateix concepte geomètric en una composició. La seva primera gran obra, *Metastasis* (1954), escrita per a una orquestra de seixanta-un músics, cada un dels quals tocant una part individual (o sigui sense doblar a cap altra instrument), se sol descriure com a una "massa sonora": no hi ha ni melodia ni harmonia en el sentit tradicional dels termes, just so rugent i aparentment incontrolat. L'essència d'aquest so són uns *glissandos*: una transició entre notes seguides com quan, per exemple, feim córrer

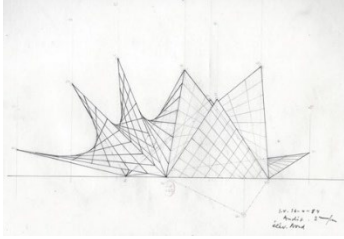
ràpidament el revers de la mà sobre el piano. Normalment, aquests glissandos en qualsevol instrument es poden fer intuïtivament. El compositor pot indicar “glissando” i l’executant pot fer córrer el dit sobre el violí i l’efecte de *glissando* surt tot sol. Ara bé, Xenakis a *Metastasis* controla matemàticament la transició de nota a nota, el glissando, de la mateixa manera que per construir una teulada paraboloides cada placa de la coberta està mil·limètricament (i imperceptiblement) corbada, però que en conjuntant apareix paraboloides. Val a dir que l’obra és de gran efecte i si el públic no coneix els càlculs matemàtics rere la composició de l’obra, realment no passa res. Aquesta és la màgia de Xenakis: la seva música està perfectament calculada i controlada, però l’efecte (al contrari d’altres compositors d’avantguarda) és visceral, com de banda de música punk o d’un rock senzill i autèntic.

Es podria demanar per què Xenakis s’esforça tant a controlar una música vigorosa, emocionant i gairebé animal. ¿Per què calcular tant uns sons a fi que semblin ser totalment naturals, com a sortits del centre de la Terra, com un gruny de dinosaure o animalot ferit de mort? Quan Xenakis treballava amb Le Corbusier li va comentar la seva intenció de ser compositor, però també li va confessar que la seva falta de formació superior de conservatori en matèria de composició li impedia avançar. Le Corbusier el va recomanar a alguns dels seus amics: Honegger, Auric i Messiaen. Els dos primers el van desanimar, però Messiaen va veure que les idees musicals de Xenakis anaven un poc més lluny que els estudis d’harmonia i contrapunt tradicionals i el va animar a continuar. Per una altra part, en els anys quaranta i cinquanta, dominava l’escola serialista o dodecafònica, un sistema de composició ideat per Schoenberg que teòricament havia de substituir l’harmonia tradicional que s’ensenyava als conservatoris. Aquest “nou” sistema a Xenakis tampoc li plaïa. Aleshores Xenakis va haver de cercar una tercera via per organitzar les seves composicions. Aquesta via van ser les matemàtiques que ell coneixia bé per mor dels seus estudis d’enginyeria.

En tot cas, la música de Xenakis (vegeu YouTube, especialment en la interpretació per Les Percussions d’Strasbourg), amb harmonia i contrapunt o sense; amb serialisme o sense; i amb matemàtiques i conceptes de geometria paraboloides hiperbòlics o sense ells; és una experiència única, molt visceral i primitiva, en el millor sentit dels termes. A pesar d’estar molt controlada, aquesta música sona improvisada —és un caos calculat—, i això és bo.



Partitura de *Metastasis* (1954) de Xenakis



Diseny del de la coberta del Pavelló Philips de Xenakis



Pavelló Philips, de Le Corbussier i Xenakis, Brussel·les, 1958

Chopiniana: Sobre els Preludis de Chopin

Antoni Pizà

Sota la direcció de Gabriel Quetglas Olin i la seva família, la Cel·la Frédéric Chopin i George Sand de Valldemossa s'ha transformat en un centre d'investigació, divulgació i promoció de l'obra de Chopin. El magnífic museu continua essent una fita essencial per a molts de turistes que visiten Mallorca, però l'actual Cel·la és, a més a més, un *think tank* de chopiniana amb conferències, publicacions i naturalment concerts molt especials amb un piano Pleyel de 1851.

Durant el mes de maig el professor emèrit de la Universitat de Ginebra, Jean-Jacques Eigeldinger, va llegir una conferència sobre els Preludis del compositor que, a més, anava il·lustrada per la pianista Paula Ríos que va tocar el Pleyel esmentat abans. Aquests instruments d'època tenen molts avantatges i algun inconvenient. El públic està avesat al so brillant i potent dels Steinways moderns i aquests Pleyels són una altra cosa, possiblement molt més subtil. Aquest piano, en l'emissió del so, permet una apreciació més matisada de les harmonies lúgubres d'alguns d'aquests Preludis, però també fa patir al pianista que, per projectar el so, s'ha d'esforçar molt per evitar confusió de les línies melòdiques, sobretot en els passatges ràpids.

El professor Eigeldinger és un dels grans especialistes en Chopin. Un dels seus primers llibres és un recull i un estudi dels testimonis dels alumnes del compositor, un llibre publicat fa més de cinquanta anys i que s'ha traduït i continuat reeditant fins avui en dia. Durant dècades Eigeldinger ha publicat dotzenes d'estudis sobre Chopin. És, per exemple, l'editor acadèmic dels Preludis per a la prestigiosa Peters i, per tant, hi deu haver pocs pianistes arreu del món que no hagin usat les seves partitures. Fa dos anys, la Cel·la li va encomanar un estudi sobre aquest monument del pianisme i Eigeldinger va publicar en francès a Valldemossa un rigorós estudi sobre aquestes obres. La Cel·la acaba de publicar l'acurada traducció al castellà de l'estudi d'Eigeldinger i la conferència va ser una mena de presentació d'aquesta nova aportació al món de Chopin.

Com se sap, alguns Preludis (probablement els 4, 5, 7, 9, 10, 14, 16 i 18) es van compondre a Valldemossa amb el pianino vertical de la família Canut, que és el que mostra actualment el museu. Al seu estudi, Eigeldinger crea una genealogia del "preludi" des de la seva forma original, quan era la introducció a una altra obra (com és el cas de J. S. Bach), fins al s. XIX amb Chopin i molts altres compositors, quan el preludi esdevé un aforisme musical, una impressió en notes de *pensées fugitives*. Eigeldinger puntualitza que no hi ha constància que Chopin tocàs mai aquests Preludis com a "cicle", és a dir com a una obra unitària de vint-i-quatre peces. És ver que la idea del cicle és una constant en el s. XIX: la idea d'una gran i llarga obra d'art com la Tetralogia de Wagner o *À la recherche du temps perdu* de Proust, novel·la en què al final, a milers de pàgines posteriors, surten els personatges del principi envellits, decrepits, fins i tot el narrador mateix. Els Preludis, per fonamentar aquesta unitat de "cicle" o d'obra unitària, estableixen una organització que segueix les tonalitats principals i el seu relatiu menor en un cercle de quintes. Però a part d'això i a pesar de molts de musicòlegs que han volgut veure un "cicle", fins i tot en forma de sonata, sembla que Chopin va escriure aquests aforismes de manera independent sense moltes més preocupacions formals.

La Cel·la també acaba de publicar una luxosa edició facsímil dels Preludis basada en un manuscrit conservat a Varsòvia. Hi ha moltes altres publicacions de la Cel·la sobre Chopin entre les que jo destacaria les memòries d'Hélène Choussat. Francesa de naixement i casada amb Bazile Canut, aquest llibre (editat en francès i traduït en català) la revela com a una escriptora extraordinària que documenta la vida de l'alta societat de Palma en el s. XIX. I, clar, la cel·la continua editant i reeditant en totes les llengües imaginables la diatriba contra els mallorquins de George Sand, llibret que continua essent un *bestseller* entre els visitants del museu. Tot plegat fa que una visita al museu, l'assistència a qualsevol acte de la Cel·la o la lectura de qualsevol de les seves nombroses publicacions sigui una activitat intel·lectualment estimulants.

- *Acerca de los 24 Preludios de Frédéric Chopin*

Jean-Jaques Eigeldinger

(Valldemossa: Cel·la Frédéric Chopin i George Sand, 2019)

- *24 Préludes pour le piano-forte, opus 28, Fac-similé de l'autographe*

Frédéric Chopin; Jean-Jaques Eigeldinger, introducció i edició acadèmica

(Valldemossa: Cel·la Frédéric Chopin i George Sand, 2022)

- *The Complete Chopin: A New Critical Edition: Préludes Op. 28, Op. 45*

Frédéric Chopin; Jean-Jaques Eigeldinger, introducció i edició acadèmica

(Frankfurt: Peters Edition, 2012)

Que són les bacants?

Antoni Pizà

Els antics grecs no anaven de verbes. Si les tragèdies d'Èsquil, Sòfocles i Eurípides —la majoria de les quals van ser escrites i representades fa prop de dos mil cinc-cents anys— són un pàl·lid reflex de la realitat que vivien, el seu pa de cada dia era la crueltat, la venjança, la traïció, els crims més horripilants i els actes més execrables. Medea és una contumaç infanticida i Hipòlit, tímid i cast com sembla, entretén pensaments incestuosos; Orestes és un indòcil matricida i Andromaca té relacions amb el seu amo i per això llurs infants bords han de morir assassinats inexorablement. I llavors tenim Penteu, el rei de Tebes a *Les bacants* d'Eurípides, rigorosament traduïda al català per la inefable Maria Rosa Llabrés Ripoll, que mor esquarterat per sa mare i unes tietes. Ni de la família et pots fiar, segons aquests autors.

Com explica Llabrés en el seu brillant pròleg, les tragèdies eren representacions dramàtiques de l'antiga Grècia, sobretot durant el període clàssic (s. V aC), que es presentaven a uns concursos amb categories i premis. Segons la tradició, Eurípides no va guanyar massa vegades comparat amb Èsquil i Sòfocles i possiblement per això va acabar (segons una contarella) vivint com un misantrop en una cova davant la mar gran i amb una gran biblioteca. Les obres s'escriuïen per ser representades en un cercle o escenari i amb públic, però no per a ser llegides, naturalment. A més dels actors que solen dur el pes de l'argument, hi havia el cor que, per donar context, comentava i elaborava els distints elements de la trama. Tant els actors com el cor cantaven i tocaven instruments, però d'aquesta música se'n sap molt poc. Hi havia tramoies que alçaven els actors per fer-los volar; i al final de cada obra apareixia també volant des del cel el *deus ex machina*, una intervenció divina per solucionar l'embolic, tanmateix, irresoluble de l'argument.

Segons la tradició, *Les bacants* va ser representada pòstumament per un nebot d'Eurípides i és, per tant, una obra de maduresa o escrita al final de la vida de l'autor, possiblement el seu testament estètic i moral. Pel seu tema i complexitat conceptual, emperò, no va ser realment apreciada fins al s. XIX amb pensadors com Nietzsche. Durant el s. XX hi ha hagut algunes versions cinematogràfiques (recomanable de la Brad Mays) i òperes (especialment la de Hans Werner Henze) a més a més de dotzenes de representacions i adaptacions pel teatre. D'alguna manera, *Les bacants* parla al públic contemporani ara més que mai, sobretot en la seva forma de presentar el vulnerable tel·lur d'humanitat, sostingut sempre per un fil primíssim que a qualsevol moment es pot esquarterar, impulsant els personatges a situacions moralment inimaginables fins a aquells mateixos moments. Vet aquí la guerra d'Ucraïna, per exemple.

La trama, a pesar de les imbricacions típiques d'aquestes obres que sovint et poden fer perdre el fil argumental, és relativament senzilla. Dionís, el déu de les pulsacions irracionals, arriba a Tebes disfressat d'humà. Segons el seu parer, se li ha denegat la categoria de déu a pesar de ser fill de Zeus i Sèmele i vol reclamar el seu lloc en el panteó de les divinitats dirigents. Dionís té per aliades les Menades o bacants: un contingent de dones embogides i abandonades al seu culte que, entre altres coses, mengen carn crua i practiquen rituals amb víctimes sacrificials. El rei de Tebes, Penteu, envia uns soldats a les muntanyes per controlar les bacants, però els soldats tornen espordits i alarmats per la brutalitat de les dones: han atacat uns pastors, han extret la sang del ramat, s'han fet trunyelles amb serps, les quals les llepen i les

renten amb la llengua; a més, han atacat un poblet i per tot allà a on han passat no han fet més que deixar budellams penjants i sang tèbia que encara fumeja.

Dionís (fent-se passar per humà) prepara una trampa per a Penteu. Li diu que es vesteixi de dona, s'infiltri entre aquelles desafortunades i que pugui damunt un arbre per observar-les millor. Penteu segueix el seu consell, però primer fa encadenar Dionís, de qui no s'acaba de fiar, a un bou. Quan Penteu és damunt l'arbre, Dionís ja com a deu totpoderós l'arranca i, en terra, afua les seves bacants que l'esquarteren amb deliri. Agave, la mare de Penteu i ara submissa bacant, el degolla i empala el seu cap —llengua per defora i ulls desorbitats— i el du a mostrar a son pare, Cadme, avi de Penteu, el qual li retreu a l'enfollida Agave que en el seu desvari ha assassinat el seu propi fill. Enmig de la constant amoralitat de l'argument, momentàniament, triomfa la moral natural: una mare no ha de matar el seu fill. Però a la Grècia antiga aquest solia ser un pensament posterior a l'assassinat, un simple remordiment, perquè el mal ja solia estar fet.



Les Bacants

Eurípidès

Traducció, introducció i notes de Maria Rosa Llabrés Ripoll

(Martorell: adesiara, 2021)

14€

Rupturismes Art sonor a Mallorca, un poc de context

Antoni Pizà

Antoni Caimari (1943-2021), com sap tothom, no era un músic com els altres; i tampoc no ho volia ser. Encapçalava els títols de les seves obres musicals amb les inicials EB o esbós (com altres compositors les inicien amb Op.) per donar una idea que no tenien res a veure amb les composicions tancades i immanents dels mestres del passat. Aquests EBs no tenien partitura perquè com va dir, Llorenç Barber, un altre compositor donat als aforismes, estaven alliberats de la tirania de la “partiturocràcia”.

De fet, Caimari rebutjava la formació reglada, el conservatori, el solfeig, l’harmonia, el contrapunt, la fuga i tot aquell intimidant tinglat del sistema del conservatori. Ell era un músic sense “educació” (també segons Barber). Sense solfa, sense “formació”, ell solia seure davant el piano i tocava el que el seu esperit pur i seràfic li dictava. El resultat solia caure en dos referents sonors. Per una part la colpidora senzillesa d’Erik Satie i per una altra unes tempestes d’acords fortissimo, violentes perturbacions sonores que a vegades semblaven sorgir d’una colèrica erupció del magma de la Terra.

Ell insistia que la seva música no era una “improvisació”, a pesar que no hi havia una partitura que la guiàs. I així era: aquests sons eren gravats i posteriorment ell els seleccionava, manipulava, transformava i d’aquí sortien els seus EB 1, EB 2, EB 3, etc. Caimari no donava concerts en general i qui volgués escoltar la seva música l’havia d’escoltar en gravació. Els seus referents extramusicals a vegades semblaven estrambòtics, però funcionaven: una composició seva dedicada a Àfrica, s’havia d’executar just amb les tecles “negres” del piano. I considerava que aquest instrument no havia d’estar afinat a la manera “normal” perquè ell deia que “afinava en la desafinació”: els sons eren “objets trouvés”, l’atzar els posava a l’abast i d’aquí hom podia fer qualsevol cosa, afinar o desafinar o afinar dins la desafinació dels qui ja tristament havien passat per d’ “educació” del conservatori.

“Ressò: Art sonor i música experimental a Mallorca” presenta una panoràmica de les pràctiques musicals rupturistes, com les de Caimari, a l’illa de Mallorca des dels anys setanta fins als nostres dies. L’exposició mostra documents (cartes, fotos, objectes), obres d’art (escultures, dibuixos, fotos), composicions gravades que es poden escoltar amb auriculars o per altaveus estratègicament col·locats, i a més ha anat acompanyada de moltes audicions en viu com les dels pianistes Agustí Fernández i Neus Estarellas, entre molts altres. La mostra és miscel·lània en excés i pot deixar perplex el visitant; però això mateix és el seu “forte”: sortir dels hàbits d’escolta acostumats, fer-te enfora del que sigui habitud, costum, paràlisi mental.

La figura d’Antoni Caimari és un dels pilars de la mostra perquè va ser ell qui ja en els anys setanta va veure que la música podia ser alguna cosa més que el que sentia a les discoteques de la costa o a la Sala Magna de l’Auditori. La gran inspiració de Caimari, l’artista que li va donar permís, com si diguéssim, per rompre amb el conservatori, la música simfònica o el món ye-yé, va ser la figura intel·lectualment colossal (si bé en el seu tracte, per als qui el coneixíem, era de gran modèstia) de John Cage (1912-1992). Un altre pilar d’aquesta mostra, aleshores, és el pas i la possible influència de Cage en el rupturisme musical de

Mallorca. Cage va visitar Mallorca els mesos d'agost i setembre de 1931 i va ser a Sóller, a casa de l'impressor Ward Ritchie, a on va decidir ser compositor (abans havia flirtejat amb altres vocacions).

La relació de Cage amb Espanya (i concretament amb Catalunya i Mallorca) és, de fet, un poc més complexa. En els anys vint, Cage va estudiar al Pomona College, una universitat petita i d'elit de Califòrnia. Allà, el 1929, va conèixer l'erudit català Josep Pijoan que aleshores era professor a aquella universitat. Pijoan va exercir molta influència en Cage perquè li va descobrir les avantguardes europees i especialment la figura de Marcel Duchamp. Al mateix temps Cage va començar una relació amorosa amb Don Sample, un jove ric i esnob que li va descobrir el rupturisme literari de James Joyce que havia publicat feia poc el seu censurat *Ulysses* (1922). Tots dos van abandonar la universitat i imitant els seus ídols (Duchamp i Joyce) se'n va anar a París. Pijoan era aleshores a París i els va esmentar que Getrude Stein, una altra rupturista literària, havia anat a una illa, Mallorca. Al mateix temps van posar-se en contacte amb Ward Ritchie, un altre "ex-pat" de Califòrnia que tenia casa a París i Mallorca. I així, el 1931, Cage i Sample es van establir temporalment a Sóller.

Van passar moltes dècades i, el 1966, Cage va escriure a Joan Miró demanant si podia aportar un ajut econòmic per sufragar una gira que ell i la companyia de dansa de Merce Cunningham tenien prevista aquell estiu per Europa. Miró va fer una litografia que es va vendre a través de la Galerie Maeght i, per tant, Cage va poder tornar a Europa fent una actuació "traumàtica" (en paraules de Carles Santos) a Sitges. "Traumàtica" perquè va ser la primera vegada que es va sentir a Espanya música electrònica i el que ara anomenariem "art sonor". Seguirien el grup ZAJ (Walter Marchetti, Juan Hidalgo, Ramón Barce) que, havien conegut Cage el 1958 a Darmstadt i que ja no feien concerts sinó "performances". Jo en vaig veure una d'elles fa quaranta anys: la composició consistia a observar com Hidalgo tot nu estenia roba a un terrat imaginari. Llavors es van convocar els Encuentros de Pamplona (1972) i els ENSEMS de València (1979) i finalment el mateix any Antoni Caimari crea a Mallorca el seu Encontre de Compositors. Finalment, això que ara diem art sonor aconseguia tenir un canal propi. Als anys vuitanta, Caimari va convidar Cage als Encontres, però el nordamericà li va enviar una nota, exhibida a la mostra del Solleric, a on s'excusava educadament.

A més de Caimari i Cage, altres figures de la mostra són Xavier Carbonell (1952-2022) i Ramon Codina (1936), si bé un gran mèrit aquí és que aquesta panoràmica no se circumscriu al so i presenta una mirada interdisciplinària. Així des de la plàstica trobarem "obres d'art sonor" d'artistes molt establerts com Ferran Garcia Sevilla i Bartomeu Cabot. I d'aquestes dues fots (la sonora i la plàstica) emergeixen els "joves" de la mostra: Xavier Gelabert, Joan Serra, B. Artigues (des del món sonor) i Marc Vilanova, Margalida Villalonga, Pau Caracuel (des del món de la plàstica i la interdisciplinarietat), entre molts altres més. Significativament, una escultura sonora de Kake Portas presenta un piano els martells del qual colpegen un teclat amb vuitanta-i-busques tecles en forma de cosset de dona. Després del #MeToo, no pot ser res igual; ningú no és innocent —ni tan sols el sacrosant piano. La perspectiva de gènere també hi té cabuda en aquesta mostra.

Paul Cadmus i Andratx: Imatges del món LGBTI+ ara fa 100 anys

Antoni Pizà

La recent polèmica sobre el Palma Pride Week ha estat un episodi molt poc edificant per a la comunitat LGBTI+ i quedarà, sens dubte, en la memòria de molts com un vertader malson. Pel que he arribat a entendre ha acabat en la dimissió d'una regidora, la defenestració de l'organitzadora i, naturalment, l'anul·lació de totes les activitats previstes (sense oblidar l'amenaça de denúncies per part d'alguns participants que han vist els seus contractes suprimits). Si bé, la necessitat de promoure més (més?, realment més?) turisme a Mallorca sembla un despropòsit total, però l'oportunitat de mostrar una ciutat oberta en temps de rampant populisme és també un factor a tenir en compte en aquest tipus de celebracions, sobretot per la visibilitat que poden donar a la comunitat LGBTI+.

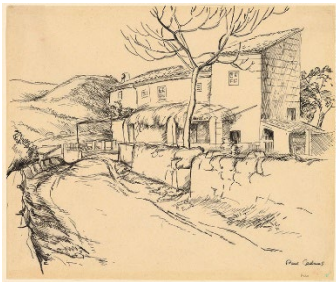
Fa cent anys tot devia ser més invisible, subterrani, però no per això inexistent. Mallorca, per exemple, va començar a rebre turistes que ara anomenaríem LGBTI+ des de molt enrere, i per cert amb molt poca promoció. A principis del segle XX va arribar a Mallorca Gertrude Stein i Alice B. Toklas, parella que va llogar una casa a El Terrero. Uns vint anys després, a principis de l'estiu del 1930 John Cage i la seva parella Don Sample van arribar a Sóller a on van passar tot l'estiu i a on Cage escriuria algunes de les seves primeres composicions. Al voltant del mateix temps va arribar a Mallorca el pintor nord-americà Paul Cadmus (1904-1999) i, amb la seva parella, Jared French (1905-1988), es va establir al Port d'Andratx durant dos anys. Com Cage, Cadmus realitzaria algunes de les seves primeres pintures de gran ambició artística a Mallorca. Una d'aquestes pintures, per cert, "Pescadors mallorquins", s'acaba de subhastar a Sotheby's de NY per 680.400 dòlars. *Pas mal!*

Si la majoria de gent no coneix l'obra de Cadmus (a pesar que als EUA no es pot dir que sigui totalment desconeguda) és per dues raons. La primera és perquè és un pintor figuratiu que no cabia en la historiografia oficial del MoMA que dictava sense excepcions una pintura d'avantguarda parisenca que, a partir del 1945, ja a NY, esdevindria abstracte, conceptual, pop o qualsevol altra cosa segons l'etiqueta imperant al moment. La segona raó és que la gran majoria dels seus quadres són de temàtica homoeròtica, tema tabú fins fa poc. Efectivament, una gran part de les seves obres són representacions sovint caricaturesques d'escenes amb homes alts i musculats que es toquen o estan a punt de tocar-se, beuen, jeuen, i gaudeixen d'un estat hedonista, sensual i obertament sexual. Aquest és el cas dels "Pescadors mallorquins" que Sotheby's acaba de vendre.

La tècnica de Cadmus, en tot cas, és impecable. L'artista admirava molt els pintors del renaixement italià i va estudiar les tècniques clàssiques de representació anatòmica. Observant els seus quadres és com mirar un Miquel Àngel o un Mategna, però actualitzats al s. XX: la musculatura en tensió, els dits d'una mà, les venes d'un peu, les ungles amenaçants i brutes. La gran majoria dels seus quadres mostren una escena amb una gran munió de gent generalment en moviment (un altre tret del renaixement), a punt de realitzar una acció que en molts casos és violenta: una degollació amb sang que regalima o una daga que es recrea perforant un cos innocent.

Cadmus, quan just tenia vint-i-nou anys, va beneficiar-se molt de l'escàndol i la censura. El ministeri de la marina nordamericana li va encarregar un quadre enorme per celebrar els

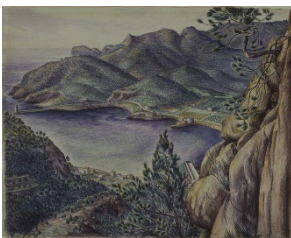
seus mariners, i, clar, Cadmus va pintar els mariners que ell coneixia o els qui li inspiraven fantasies eròtiques: joves cràpules de les tavernes dels ports i amb aires de delinqüents, bandits pels quals et deixaries robar la cartera. Un almirall, quan va veure aquella representació orgiàstica de la noble marina, va prohibir que el quadre s'exhibís i el públic no el va poder veure fins a començaments dels anys vuitanta. La censura li va donar renom, emperò, i a partir d'aquí no li va faltar mai feina com a il·lustrador, muralista (com Rivera, Orozco i Siquieros), però tristament la narrativa oficial de l'art modern establerta pel MoMA va continuar dominant i Cadmus per a gran part de la crítica va quedar no com a un "pintor" sinó com a un "il·lustrador". Afortunadament, la seva representació del món LGBTI+ ara mateix fa que el seu art sigui imprescindible.



Casa rural de Mallorca, 1933, The Morgan Library, NY



Pescadors mallorquins, 1932, Sotheby's, NY



Por d'Andratx, 1932, Hood Museum of Art, Darmouth

Falsos testimonis

Antoni Pizà

La gran incògnita de tota escriptura autobiogràfica, siguin memòries, dietaris, cartes personals, etc., és fins a quin punt el text reflecteix la realitat o si bé l'escriptura, a través de centenars de maniobres textuais, pot falsificar la veracitat. Un cas molt concret de possible manipulació autobiogràfica és el llibre que en castellà es titula *Testimonio: Las memorias de Dmitri Schostakovich* (Aguilar, 1991). Com el títol indica es tracta de les suposades memòries del gran compositor rus D. Xostakóvitx (1906-1975), conegut per haver donat a les formes clàssiques una alenada d'aire fresc, revitalitzant així la simfonia, el quartet de corda i l'òpera quan les avantguardes les havien declarades mortes des de temps enrere. Dit en pla: la música de Xostakóvitx aconsegueix ser moderna, sense desprendre's d'una mica de melodia i periodicitat rítmica.

Les memòries del compositor, emperò des del moment que es van publicar fins avui en dia no han deixat de ser polèmiques. La controvèrsia se centra en si aquest llibre "neteja" la vida del compositor presentant-lo com a un dissident soviètic i si amaga el fet que va ser un adepte a l'estalinisme més violent, aprofitant-se del règim soviètic per promoure la seva carrera. La primera edició d'aquest llibre es va fer en anglès a NY el 1979. El redactor del llibre va ser Solomon Volkov, un musicòleg dissident que havia conegut el compositor uns anys abans a la Unió Soviètica. Segons Volkov, el compositor li va "dictar" les memòries i ell les va redactar i traduir a l'anglès. Aquí comencen les sospites: Volkov fins avui en dia no ha mostrat mai l'original rus amb les paraules exactes que el compositor va pronunciar. És més: hi ha molts de fragments d'aquest llibre que són traduccions d'entrevistes i articles del compositor. Segons sembla, Volkov ni tan sols es va preocupar de canviar la puntuació de les entrevistes i articles originals. Dit d'una altra forma: des d'un punt de vista estrictament filològic aquestes memòries són totalment inacceptables.

Ara, ¿és que no podria ser que Xostakóvitx li hagués donat a Volkov màniga ampla per redactar els seus records abstractes que l'amanuense havia de fer concrets per facilitar la lectura? És efectivament una possibilitat, però que de tota manera no justifica la falsificació de la carrera de Xostakóvitx, és a dir de si va ser o no estalinista i fins a quin punt hi va haver víctimes que per culpa seva no van poder fer carrera o fins i tot van patir repressió, presó o, en cas extrem, però possible del tot, tortura per no ser adeptes al règim soviètic. En aquest cas ens trobam davant una altra iteració de la gran tensió que hi ha sovint entre l'ètica i l'estètica. O sigui: ¿fins a quin punt li podem perdonar a Chopin o Wagner que fossin acèrrims antisemites? I per tant: ¿és possible que el nostre amor declarat per la música de Xostakóvitx ens impedeixi veure que com a mínim —un mínim molt mínim— va pecar per omissió perjudicant els compositors dissidents o ja més directament per obra, damnificant així carreres de dotzenes de músics simplement per ser dissidents?

A la novel·la *El soroll del temps* (Angle, 2016) Julian Barnes proposa en clau de ficció una possible interpretació de l'ètica (o manca d'ètica) del compositor. Barnes presenta un Xostakóvitx amargat i dividit entre la seva necessitat artística de crear i fer carrera, per una banda, i per una altra un creador que sense fer mal intentava no ofendre els ferotges dirigents soviètics. No ofendre és una cosa; presentar-te com a lluitador demòcrata és una altra, com fa Volkov. No hi ha solució definitiva a la polèmica de les memòries de Xostakóvitx: es tracta

d'un grandíssim compositor que en els millors dels casos no va enfrontar-se per pors totalment comprensibles al règim soviètic; en el pitjor dels casos podríem estar davant un compositor mediocre ("un altre Mahler amb més notes falses", em va dir despectivament en una ocasió Charles Rosen), que va suprimir els compositors que no compartien la seva ideologia.

L'etern retorn

Antoni Pizà

¿I si fos ver que no hi ha res nou i que tot acaba essent un "etern retorn", com prediquen algunes escoles de pensament i fins i tot Newton quan afirma que l'energia ni es crea ni es destrueix, sinó que just es transforma?

Però deixem-nos de filosofies pomposes: el cas és que quan arriba el mes de setembre hi ha un retorn a certa rutina que en general va presidida pel calendari escolar. Els dies, efectivament, s'acurcen i és possible que hi hagi alguna nit un poc més fresca; plou a moments, però poc... però el que domina aquest retorn és els hàbits socials: els nins comencen a anar a escola; les cases de vacances es tanquen fins a l'any que ve i les zones turístiques comencen a quedar un poc més buides. La rutina de l'any escolar s'imposa i hi ha una certa benaurança en aquest ordre, la seva predicibilitat, gairebé la manca de sorpreses. Agraïm la rentrée enormement encara que just sigui per posar ordre al desgavell de l'estiu. És un etern retorn plàcid, plaent.

La idea del retorn, l'etern retorn si es vol, és de cabdal importància en música en general i en música instrumental en particular. A una cançó pop sempre hi ha un retorn, una tornada o refrany que es repeteix; sol ser la part memorable, la que tots podem cantar sense esforç (per exemple, una del meu temps deia: "Bailando, me paso el dia bailando..."). Però la música un poc més complexa també té retorns. Pensem en la forma sonata que sol consistir en tres parts: la primera presenta unes melodies (exposició); la segona les elabora i les complica (desenvolupament); i la tercera les repeteix amb alguns canvis (recapitulació). A les simfonies se sol aplicar un esquema semblant: es conta una cosa; s'embulla; i es conclou retornant al que havíem sentit abans.

Un exemple molt curiós (el trobareu a YouTube, naturalment) és la composició *Ma Fin est ma commencement* del compositor francès tardomedieval Guillaume de Machaut (1300-1377). Machaut va ser poeta i compositor; *Ma Fin* és un *rondeau* o sigui una composició circular que repeteix una tornada. La música de Machaut com la de molts de compositors d'aquella època (a vegades anomenada *ars nova*) és complexa i és explícitament per a gent cultivada, a vegades seguint obscures proporcions matemàtiques. Així, mentre la lletra de la cançó diu "el meu començament és el meu final", la música comença i acaba igual, amb les mateixes notes, pràcticament. Al final, el principi retorna.

I per cert, ¿quantes òperes hi ha amb un heroi que retorna i a conseqüència d'aquest retorn la seva vida i la de moltes altres persones canvia per a sempre? "Retorna vencedor" canta Aida, a l'òpera homònima de Verdi, per expressar el seu irreconciliable i dolorós conflicte interior per estimar al mateix temps son pare i l'enemic de son pare. "Torna vencedor!" entona Aida, "I els meus llavis pronuncien aquesta paraula impia! Vencedor de mon pare, aquell que empenya les armes en nou meu, per oferir-me una pàtria, un regne i l'il·lustre nom que aquí he d'ocultar".

Un altre retorn d'heroi també amb funestes conseqüències és el d'Otello a l'òpera del mateix nom de Verdi. El general "moro" torna a victoriós a Xipre després d'haver guanyat una

difícil batalla als turcs. El poble el rep victoriós, però a partir d'aquí tot s'esfondra, s'esmicola: el noble guerrer és víctima de la gelosia i les trampes del seu fals amic Iago. I els herois de Wagner (Tannhäuser, Lohengrin i Parsifal, entre altres) tots desencadenen el seu destí fatal per mor d'un retorn.

Ara bé, possiblement el primer exemple en la història de l'òpera d'un retorn emblemàtic és *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi. Aquesta òpera elabora el final de l'*Odissea* d'Homer. Recordem: Ulisses s'ha absentat d'Ítaca durant vint anys ocupat amb la guerra de Troia i confia trobar la seva dona esperant-lo. Penélope li ha estat fidel; però això no evita que hi hagi intriga, sang i morts. En aquesta òpera de Monteverdi abunden els personatges al·legòrics com el paper de la soprano que encarna "La fragilitat humana" i que al començament de l'òpera reconeix el poder suprem del Temps (baix), la Fortuna (soprano) i l'Amor (soprano).

Monteverdi és conegut sobretot per *L'Orfeo* i, en segon lloc, per *L'incoronazione di Poppea*. Aquestes dues òperes són sens dubte obres mestres, però *Il ritorno* no desmereix gens de les altres. És, en tot cas, menys coneguda, entre altres coses perquè després d'estrenar-se el 1640 a Venècia es va perdre. A finals del s. XIX es va descobrir i el compositor Vincent d'Indy en va fer la primera versió moderna. A l'estat espanyol no es va representar fins al 2008 a Girona en versió per a titelles i un any més tard (2009) William Christie i Les Arts Florissants la van presentar al Teatro Real de Madrid. En resum, és una òpera que encara necessita rodar per integrar-se plenament en el repertori dels grans teatres d'òpera mundials.

Tanmateix, no hi ha música sobre retorns que pugui competir amb "Volver, volver" que va popularitzar Vicente Fernández i que fins i tot Nana Mouskouri l'ha cantada, a més de centenars de grups de mariachis. Diguem que la cançó és un *guilty pleasure* (un plaer un poc vergonyós, però un plaer de tota manera). La va escriure Fernando Z. Maldonado (1917-96), prolífic autor de rancheras i boleros. La lletra parla de tornar a un antic amor, però també es podria aplicar, qui ho dubta, a tornar a la tardor i sobretot el gratificant ordre de la rentrée, el nostre particular etern retorn de cada any.

Per què s'aplaudeix als concerts?

Antoni Pizà

El casual assistent a concerts clàssics aquest estiu passat haurà pogut observar que de cada vegada s'aplaudeix més i amb més entusiasme. De fet, jo diria que a avui en dia se sobreentén que al final de tots els concerts és, diguem-li, obligatori aplaudir i sobretot aplaudir de dret. El qui quedi assegut, i a mi m'ha passat alguna vegada, pot sentir-se ridícul enfonsat en una massa de gent que s'aixeca i comença a fer mamballetes, envoltat d'un públic palplantat i inflat d'èxtasi. El que abans es reservava per a ocasions especials com a senyal d'aprovació, ara és, de fet, un gest comú, habitual, inflacionari que ja ha començat a perdre el seu valor original.

Però, ¿per què aplaudim al final d'un concert (i qui diu "concert" pot dir discurs, actuació o qualsevol acte públic)? Ho fan els infants de forma instintiva o a vegades apresada a través de cançonetes ("Mamballetes / tocau manetes / toca-les tu / que les tens petites") i ja es feia en temps bíblics segons apareix en un Salm. Els antics romans ja esperaven una bona picada de mans després d'una actuació teatral i els francesos del s. XVI van establir una forma de manipulació de les reaccions del públic, la claca, un grup de gent que cobrava per aplaudir i animar a la resta del públic a una trepidant ovació. Aplaudir des dels seus principis va ser a la vegada un gest genuí i al mateix temps una adulació falsa, prefabricada. Ara diríem *fake news*.

En temps de Mozart i Schubert, els concerts eren variats, no se sentia gairebé mai una sonata o una simfonia sencera, el públic entrava i sortia del saló o la sala de concerts quan volia i tothom xerrava, xafardejava. Naturalment, s'aplaudia quan a un li donava la gana. Com més aplaudiment millor. A finals del s. XIX, però, Mahler i, sobretot, Wagner van començar a denigrar l'aplaudiment. El consideraven una distracció i un excés d'adulació cap als cantants, violinistes o pianistes que, segons ells, tenien poc mèrit (era el compositor qui mereixia l'aplaudiment i no l'interpret). A partir d'aquí es va imposar l'etiqueta del concert clàssic que encara en general perdura: no es pot aplaudir més que al final de cada obra sencera. Tornem-hi: l'aplaudiment no és espontani o genuí, sinó manipulat.

Aquesta norma tàcita té excepcions. En òpera es permet aplaudir al final de cada ària i en jazz se sol aplaudir (gairebé mecànicament i molt sovint sense entusiasme) al final de cada solo improvisat. Si un neòfit als concerts clàssics aplaudeix aquí on no cal, hi sol haver dues reaccions: alguns estalinistes el miraran amb mala cara per recordar-li que no coneix els rituals de la tribu i l'ha errada amb la seva demostració d'entusiasme i aprovació aquí on no tocava; altres comprendran que l'essència de l'aplaudiment és la demostració espontània (que en realitat ocorre poques vegades) de l'assentiment i gratitud per l'art i, per tant, ho perdonaran benèvolament. Qui no va mai a missa, diu un refrany, al portal s'agenolla.

Hi ha moltes altres formes de demostrar anuència i gratitud als músics, actors, oradors i altres persones que ho han donat tot damunt l'escenari. A vegades l'assentiment es demostra no amb renou (mamballetes) sinó amb silenci: per exemple, un minut de silenci per unes víctimes innocents d'alguna calamitat. I a vegades el soroll de les mamballetes no és suficient i necessitam expressar una opinió més estrepitosament amb una cacerolada. Els músics de l'orquestra de corda si volen donar el seu beneplàcit al solista o al director solen demostrar-ho colpejant suaument l'arc sobre el faristol; a vegades els instrumentistes de vent o metall piquen amb la mà sobre la cuixa o, fins i tot, copegen repetidament la sola de la sabata en terra.

En el món digital solem enviar corets, *emojis* i *likes* quan volem ratificar una opinió. Com en el cas de l'aplaudiment a vegades són emocions sentides i sinceres, si bé en molts casos són actes mecànics. L'aplaudiment, emperò no ha estat superat per aquestes formes d'assentiment digital i hem trobat nous usos per a l'aplaudiment. D'uns anys ençà, n'hi ha molts que aplaudeixen quan l'avió aterra o quan, durant el vol, se supera una zona de perillosa turbulència. I tanmateix al final de tot això, ¿per què s'aplaudeix als concerts? El filòsof Theodor W. Adorno proposa una atrevida hipòtesi: quan el públic aplaudeix, s'aplaudeix a ell mateix, s'alegra del seu propi èxit, d'haver estat ell qui ha triat aquella música i aquells intèrprets que confirmen, tot plegat, el seu gust exquisit, la seva elecció.

Rosalía i el món de la investigació

Antoni Pizà

Que Rosalía (Rosalia Vila Tobella, Sant Esteve de Sesrovires, 1992), la cantant, compositora i *influencer* ha tingut un èxit aclaparador en un temps rècord no crec que ja sigui notícia. El que sí que pot agafar alguns per sorpresa és la enorme quantitat d'estudis acadèmics que la cantant ha generat. Efectivament, des de la publicació del seu segon àlbum, *El mal querer* (2018), Rosalía ha originat ni més ni menys que unes trenta tesines (treballs de fi de grau); més de cinquanta articles científics (o sigui, avaluats per experts), unes quatre monografies i miscel·lànies; diversos cursos universitaris; materials pedagògics; simposis i col·loquis universitaris; i possiblement algunes altres iniciatives més, atès que n'hi ha tantes que és pràcticament impossible estar al dia amb un tema tan fresc. Fins al moment, no hi ha cap tesi doctoral sobre ella i la seva obra, però a través de col·legues he sabut que en potència n'hi ha una a CUNY i una altra a UCLA (universitats públiques de Nova York i Califòrnia respectivament). Quan aquest article arribi als lectors, segurament ja n'hi haurà d'altres.

I de què van aquestes investigacions universitàries i acadèmiques? En els darrers mesos, he llegit gran part de tota aquesta producció científica. En gairebé tots els escrits domina la perspectiva feminista, l'empoderament de la dona, el rebuig del patriarcat i la violència masclista. (L'àlbum *El mal querer*, com se sap, està inspirat per la novel·la occitana del s. XIII *Flamenca*, la història d'una dona empresonada i maltractada pel seu marit). Un altre punt de vista que sobresurt d'aquests estudis és l'apropiació cultural. Rosalía ha estat acusada d'adoptar motlles culturals que suposadament no li corresponen. Essent una músic de molta formació (ha estudiat al Taller de Músics i a l'ESMUC), Rosalía ha cantat flamenc, però s'ha anat decantant cap a un estil musical urbà que a vegades es denomina *trap*. Les seves interpretacions de flamenc (o aflamencades) venen acompanyades d'un estil visual d'*espanyolade* i d'un vocabulari a les lletres de les cançons modelat a partir dels girs lingüístics propis d'Andalusia i dels gitanos. Segons els seus crítics, aleshores, Rosalía en la seva música, estil visual i lingüístic s'ha apropiat d'elements de la cultura gitana per interessos comercials.

La qüestió identitària, un corol·lari de la suposada apropiació cultural, és un altre fil conductor de molts articles. Rosalía és catalana i molts pensen erròniament, que el flamenc no és català (i d'on era Carmen Amaya, si no?). A la vegada, per a alguns puristes del flamenc, la catalanitat de la cantant és una tara a l'hora de fer flamenc. I per arrodonir aquesta qüestió d'apropiació cultural i identitat, per complicar encara més les coses, Rosalía crea una música i una imatge identitària que sovint cau en un perfil *latino* (joves multinacionals que són d'origen hispànic en els EUA). Els referents culturals de Rosalía, per tant, segons aquest corpus d'escrits, són un híbrid amb elements espanyols, catalans, gitanos, un personatge *choni* i *poligonera* amb el qual s'identifiquen igualment els joves de Miami, Barcelona i Ciutat de Mèxic.

La dissolució de les fronteres entre les cultures alta i baixa és una altra *idée fixe* de molts d'aquests estudis. Una bona partida d'aquests escrits se centren en l'anàlisi dels referents culturals de la música, les imatges dels vídeos, la coreografia i en general tota la miríada de referents que integren les cançons de Rosalía. Els referents a Cervantes, La Mancha, Goya i les *majas*, Velázquez, Lorca, la iconografia dels rituals catòlics, elements *highbrow*, podríem dir,

s'integren amb ingredients decididament *lowbrow* com les ungles llargues i perilloses de la cantant i l'idiolècte caló vagament amenaçant de les lletres en boca de l'artista catalana.

En resum, la temàtica i la perspectiva d'aquest corpus d'escrits universitaris cau en els estudis culturals (feminisme, apropiació, nacionalisme i identitat, mercantilisme, capitalisme, xarxes socials, etc.). Val a dir que la majoria dels temes ja han estat tractats en la premsa divulgativa, però aquests articles, almenys en principi, aspiren a endinsar-se en ells de forma més profunda. Alguns dels referents teòrics que reapareixen són Roland Barthes, Foucault, Deleuze i Umberto Eco en marcats en un vocabulari típic dels estudis culturals, com és ara: hibridació, transtextualitat, intertextualitat, hiperculturalitat, rizoma, somàtic, semiòtica, transmedia, heterotòpia, heterocrònia... I fins i tot un escrit, ja amb més ecos vuitcentistes que aires d'absoluta modernitat parisenca, es refereix a l'obra de Rosalía com a una gran *Gesamtkunstwerk* o obra d'art total wagneriana. (N'hi ha que no tenen por de fer llarg. I jo, quan veig paraulotes en alemany, tinc tendència a no qüestionar res). En resum, si les vostres filles anuncien que volen fer un doctorat, a la pregunta "i sobre què el vols fer?", ara ja sabeu la possible resposta: Rosalía.

L'Orfeo
Enveges, intrigues i el poder de la música

Antoni Pizà

L'origen de *L'Orfeo*, l'òpera de Claudio Monteverdi que presentarà el Teatre Principal a finals d'octubre, es troba en l'enveja. Si no hagués estat per enveja, corrosiva gelosia i una bona dosi d'intriga aquesta òpera no hauria existit mai. Ens hem de situar a la Itàlia de principis del s. XVII, un conglomerat de petits estats-nacions governats per aristòcrates altius i malbaratadors que competeixen entre ells per ostentar riquesa, opulència i luxe. A Florència domina la família Mèdici i a Màntua els Gonzaga. Els Mèdici i els Gonzaga, a pesar que són parents, són eters rivals, es tenen enveja i competeixen incansables per veure qui construeix els palaus més esplendorosos, qui contracta els pintors i decoradors més hàbils i qui té els millors músics.

El 6 d'octubre de 1600, el duc Vincenzo Gonzaga de Màntua va a Florència per assistir a unes noces i veu una representació d'*Euridice* de Jacopo Peri. L'espectacle el deixa astorat: és una nova forma de representar teatre: en lloc de parlar, els actors canten! Immediatament després, Gonzaga, mort d'enveja, comana al seu músic més dotat, Claudio Monteverdi, que pel carnaval escriu una obra com aquella. Passen alguns anys i, finalment el 1607, el duc veu el seu somni convertit en realitat: Monteverdi estrena *L'Orfeo* al palau dels Gonzaga, una obra teatral totalment cantada, de principi a fi —una forma de teatre que de llavors ençà se sol anomenar “òpera”.

L'Orfeu és en tot cas una òpera sobre el poder de la música i com la música pot fer vinclar voluntats, canviar el destí i, fins i tot, intentar ressuscitar morts. Basada en l'antic mite grec, narra la història d'Orfeu, una semidivinitat, un músic que d'alguna manera amb la seva arpa o lira posseeix poders extraordinaris. A l'òpera, Orfeu s'enamora d'Eurídice; fan unes noces de pinyol vermell i ho celebren amb cançons i danses. L'alegria no dura molt perquè una serp verinosa mossega Eurídice i la mata. Orfeu, desconsolat i convençut que no pot viure sense ella, decideix anar a l'inframón, el regne dels morts, a alliberar-la i tornar-la a la vida. Les dificultats per arribar-hi són moltes, però Orfeu, gràcies a la seva habilitat musical, aconsegueix endormiscar i calmar Caront, conductor oficial dels vius cap al regne dels morts. Caront fins i tot s'avindrà posteriorment a dur-lo a l'inframón. Ja allà, altra vegada gràcies a la música, convenç a Prosèrpina i Plutó, reis dels morts, perquè ressuscitin Eurídice, cosa que fan amb una condició: Orfeu no pot mirar Eurídice fins que siguin ja dins el regne dels vius. Així comencen l'eixida, però quan Orfeu ja és a fora es gira impacient per comprovar que Eurídice el segueix; ella encara té un peu en el regne dels morts i, per tant, no es pot salvar i no ressuscita. Al final de l'òpera, Orfeu es resigna al seu destí sense Eurídice, entén els límits del poder de la música i amb el seu pare Apol·lo pugnen al Cel.

La història d'Orfeu ha estat la base de moltes altres òperes (Peri i Gluck, per exemple), però el que fa que la versió de Monteverdi sigui especial és el seu tractament musical, especialment la riquesa tímbrica opulenta i esplendorosa, talment com la volien els ducs de Màntua per poder competir amb Florència. Així Monteverdi utilitza una amplíssima gamma d'instruments (quaranta-un). Hi ha dos clavecins, dos orgues, una arpa, violins i violes, dues *chitarroni* (semblant a la tiorba), cornetes, trompetes, sacabutxos (trombons) i flabiols. Una cosa curiosa és que a pesar que el compositor dona una llista dels instruments que s'ha d'usar en general no diu quan s'han de tocar exactament i, per tant, l'elecció queda en mans dels

intèrprets cada vegada que es representa aquesta obra. I a més: de cada instrumentista s'espera que improvisi i ornamenti la partitura escrita pel compositor. Les parts vocals inclouen cors (generalment interpretats per una persona per veu) i solistes que avui en dia poden ser veus operístiques (sopranos, tenors, etc.), però que en el temps del compositor segurament eren majoritàriament *castrati* (avui en dia una mezzosoprano o un contratenor poden cantar aquests papers).

A la partitura hi trobam àries (o cançons solistes), recitatius (parts entonades, però no cantades del tot), cançons estròfiques (quan la música es repeteix amb diferent lletra), cors (que Monteverdi utilitza per concloure cada acte), danses (l'òpera s'acaba amb una alegre *moresca*, dansa molt rítmica que se solia ballar en temps de carnaval) i *ritornelli*, temes instrumentals curts i aferradissos que "retornen" com el seu nom indica.

Després de la seva estrena a Màntua, *L'Orfeo* es va interpretar unes quantes vegades més, però l'òpera va quedar oblidada pràcticament fins a finals del s. XIX. A mitjan segle XX van començar-se a fer algunes gravacions discogràfiques, però no va ser fins amb l'eclosió del moviment historicista fa unes dècades que l'òpera no va començar a popularitzar-se. Avui en dia hi ha moltes gravacions discogràfiques entre les quals destaquen la de Nikolaus Harnoncourt (1969) que és ja un clàssic, molt discreta i controlada, mentre que la de John Eliot Gardiner (1985) és decididament teatral, barroca, molt apassionada (com uns domassos venecians, diria jo). Ara mateix tant en CD com a YouTube hi deu haver més de vint versions completes de l'òpera que difereixen entre si sobretot pel seu color instrumental. Per destriar les diferències les preguntes que l'aficionat es pot fer són: quan de clavecins s'utilitzen? Hi ha orgues? Hi ha arpa? I aquestes "guitarres", són llaüts, arxillaüts, tiorbes o *chitarroni*? Fins a quin punt les versions inclouen improvisacions tant instrumentals com vocals?

Finalment hi ha l'escenografia. La versió del Teatre Principal dirigida per Yves Lenoir està ambientada a NY en temps moderns al famós Hotel Chelsea, local conegut per haver acollit grans creadors, especialment músics (de Leonard Cohen i Bob Dylan a Madonna), un local que com el mateix palau dels ducs de Màntua ha vist moltes enveges, intrigues i ha demostrat els fefaents poders de la música. Naturalment, un sector del públic es demanarà si una modernització com la de Lenoir és justificable o si és just una distracció de la magistral música de Monteverdi. Els qui assisteixin a les funcions del Teatre Principal ho podran aclarir.

Tete Montoliu, espanyol a contracor

Antoni Pizà

Possiblement, un dels mèrits del llibre *Beyond Sketches of Spain* de Benjamin Fraser, investigador i catedràtic d'estudis culturals Ibèrics a Arizona i acabat de publicar ara mateix per Oxford University Press, és corregir la percepció que es té a l'estranger de Tete Montoliu com a pianista genèricament *Spanish*, relacionat amb el *jazz flamenco* i fins i tot amb el *Latin jazz*. Montoliu, certament, va gravar boleros amb la seva primera dona cubana i, a dir ver, tenia una gran afinitat amb aquesta música. Quan anava de gira, però, guardava una certa distància amb qualsevol etiqueta espanyola, possiblement per l'abús que en feien els promotors. Fins i tot li molestava haver de tocar el *Concierto de Aranjuez*. Montoliu va gravar el tema, el va tocar en concert i tenia un gran respecte per Joaquín Rodrigo, qui l'havia aconsellat durant els seus estudis. Ara bé, el *Concierto*, sense ser gens flamenc, per mor de Miles Davis s'havia convertit en el tema més emblemàtic del *jazz flamenco* i una metonímia d'Espanya. A les *caves* del jazz d'Europa, Amèrica i Àsia, emperò, el fum dels locals no permetia filar prim per destil·lar certes subtilitats nacionals, lingüístiques i culturals.

Montoliu sense ser independentista no acceptava l'espanyolisme. «Efectivamente, soy nacionalista, aunque no separatista, porque eso me parece un disparate», va dir en una entrevista del 1980 citada en el llibre de Fraser. El flamenc, sense tenir-li aversió, es pot dir que el tenia a distància. El seu llenguatge era el jazz, i el flamenc, òbviament, és una altra parla que s'ha de dominar per poder experimentar i poder-la hibriditzar. Montoliu es veia incapaç o desinteressat per aquesta amalgama. «Mezclar flamenco con el jazz es como mezclar las almejas con el chocolate. Es una mezcla imposible de digerir», va declarar a la premsa el 1985, segons una cita del llibre. Montoliu, tanmateix, es definia sempre com a català, no com a espanyol, i les seves incursions en el món híbrid del *jazz flamenco* eren excursions musicals que no corresponien a la seva identitat musical o cultural. A Miquel Jurado, segons cita Fraser, Montoliu li va dir sense embuts: «Jo no sóc espanyol. En tot cas, ho podem agregar dient que Catalunya és un país dintre d'un estat. És la solució més fàcil però jo no puc fer res per canviar-ho. A mi m'agradaria molt tenir un passaport per anar a Madrid». Si hi ha una cosa que quedarà claríssima al possible lector estranger d'aquest llibre és precisament això: Montoliu era espanyol a contracor.

Aquest punt —la catalanitat o la no-espanyolitat manifesta de Montoliu— no és tan evident pel públic estranger. Fraser, un sagaç crític cultural de les realitats multilingüístiques i culturals d'Espanya, amb erudites aportacions com la seva monografia sobre l'il·lustrador mallorquí Pere Joan (*The Art of Pere Joan: Space, Landscape, and Comics Form*, 2019), afirma que en els anys cinquanta en els EUA, el coneixement de la cultura catalana com a entitat diferent de l'espanyola era inexistent. Montoliu, aleshores, es veia en certa manera com a un possible ambaixador o proselitista d'aquesta cultura. «En América saben lo que es Cataluña y que aquí se habla otra lengua distinta del español, gracias a mí. También he tratado de dar a conocer jazzísticamente temas del folklore tradicional catalán» va declarar en una entrevista del 1985, recuperada per Fraser dels arxius de l'ONCE. Montoliu versionant cançons de Serrat o «El Cant

dels ocells», «La cançó del lladre», «El testament d'Amèlia» i altres temes populars catalans desplegava dues actituds: una era promulgar un cert catalanisme; l'altre era demostrar que el jazz, especialment l'estil Bebop, no és un tipus de música, sinó una forma de tocar *qualsevol* música si se li aplica profusament la improvisació i les síncopes. Tot, efectivament, pot ser jazz: les melodies de Broadway, Debussy, el blues del Mississipi. Tot. Fins i tot la música popular catalana.

La principal identitat musical de Montoliu efectivament era el Bebop, un estil de jazz en petit format (piano, baix, bateria, potser un clarinet o trompeta i prou) desenvolupat, en els anys quaranta, per llumeneres com Thelonious Monk, Charlie Parker i altres, en contraposició als temes ballables del *swing* i les *big bands*. Monk, per cert, conegut per les seves excentricitats, va coincidir en un festival amb Montoliu i segons una anècdota, el va anar a saludar, se li va apropar i quan era just davant ell li va fer un curt i ocurrent *zapateado*. Sens dubte, Monk també el veia com a *Spanish* i flamenc. Però Montoliu es veia com un *bebopper*, un practicant del Bebop, i de fet l'àmplia discografia del català demostra que és un dels millors exemples d'aquest estil.

La rapidesa dels tempos, el virtuosisme de la mà dreta, amb arruixats de notes ràpides, escales i arpegis, les agressives síncopes de l'esquerra, els caires agrests de les melodies, moltes d'elles fragmentades, esquerdades, com si diguéssim, són gests no just de l'estil Bebop, sinó també, segons Fraser, d'una feaent musicalització de la gran ciutat. Montoliu, tanmateix, a la seva identitat de català i *bebopper*, seguint Fraser, se li pot afegir el vessant de barceloní: una ciutat cosmopolita, sorollosa, agitada i agressiva —com el Bebop, podríem dir.

En tot cas, durant el anys d'estudiant al Conservatori la seva devoció al jazz el situava en un doble marge per ser cec i per dedicar-se a la música no-clàssica. El jazz era «música de putes i bordells» i això el feia reflexionar que no era lògic «que per ensenyar un llenguatge es prohibeixin o menyspreïn els altres llenguatges». I aquí, naturalment, no se li escapa a ningú que a pesar que el «llenguatge» del qual parla Montoliu és musical (la música clàssica en oposició al jazz), el comentari es pot extrapolar al castellà en oposició al català. Per a Montoliu, en el fons, el jazz era sobretot una forma de resistència contra una atmosfera hostil, contra un món que no acabava d'acceptar la catalanitat, la ceguera i el Bebop.

Beyond Sketches of Spain: Tete Montoliu and the Construction of Iberian Jazz
Benjamin Fraser
(New York: Oxford University Press, 2022)

Un cop d'estat i un regal dels Reis

Antoni Pizà

Dia 6 de gener, quan alguns encara esperam els regals dels Reis, ha estat el dia que ens ha duit un cop d'estat com Déu mana. A les dues del capvespre un grup de ressentits musculats, tatuats i armats han assaltat el Congrés dels EUA.

Sabem que s'havia convocat una manifestació a favor del règim autoritari actual i que, en el moment exacte quan el Congrés ratificava els vots del Col·legi Electoral, ha començat el batibull. A defora del Congrés els manifestants esperaven ansiosos els oradors principals, el president, un fill seu i l'estafador Rudy Giuliani, els quals amb discursos inflamatoris, absolutament falsos i de retòrica exaltada han fet bullir la sang dels manifestants, qui, instigats per les paraules del president, han començat a caminar amb actitud amenaçant cap al Capitoli.

Un d'ells, segons sembla, s'ha apoderat d'un escut d'un policia i l'ha estrellat contra una finestra del Capitoli. A partir d'aquí tot ha anat molt ràpidament. Molts altres manifestants, ja convertits en insurrectes i terroristes, han entrat al Capitoli. La policia s'ha vist desbordada, però ha tingut temps de menar els congressistes a un lloc segur. Tots hem vist les imatges: dignes senadors i funcionaris del Congrés acovardits, esglaiats i arquejats darrera la tarima de l'hemicicle en una sèrie d'imatges que per a qualsevol espanyol li recorden un no tan llunyà 23 de febrer.

Una funcionària previsorà ha arrambat amb les carpetes i capses amb els vots del Col·legi Electoral i els ha amagat a un lloc segur. Els insurrectes, tanmateix, han entrat a l'hemicicle i han forçat el seu pas cap als despatxos dels representants i senadors. Un d'ells—desafiant i provocador—s'ha fet una foto al despatx de la presidenta del Congrés, peus embotats damunt el seu escriptori. Un senador, lluny de distanciar-se del desgavell i del terrorisme, s'ha fet *selfies* festives. Un altre ha continuat recaptant fons a través d'un *crowdfunding*, com si no passàs res. El president no ha dit ni mu, fins que al cap d'unes hores ha piulat afirmant que els insurrectes eren gent "molt especial" per a ell.

Com és possible que en un dia tan assenyalat els responsables de la seguretat del Congrés hagin badat tant? Per què estaven tan poc preparats per aquesta possibilitat que tothom entreveia? Ara mateix, de forma exemplar, el Capitoli torna a ser un lloc segur i els congressistes ha tornat als seus seients i han ratificat els vots del Col·legi Electoral. Els insurrectes, mentrestant, s'han dispersat. Hi ha hagut molt poques detencions i la policia, inexplicablement, ha deixat sortir impunement els terroristes del Capitoli. Abans, una dona que perseverava en entrar-hi ha rebut un parell de trets de la policia i ara és morta. L'acció policial ha estat flonja i s'ha dit que si els insurrectes haguessin estat manifestants pro Black Lives Matter, hi hauria hagut moltes més

detencions d'afroamericans, sense camisa i panxa enterra amb les mans engrillonades per darrera.

Amb tot el que ha passat des del 3 de novembre tots hem cobrat consciència que el procés burocràtic de les eleccions dels EUA, en gran part establert en el s. XVIII, està ple de cruïles que fan trontollar l'edifici de la democràcia. Durant aquest procés de tres mesos pràcticament, cada clivell ha estat una oportunitat pel gangsterisme del règim actual per crear confusió i robar unes eleccions.

No oblidem, però, que els Reis no s'equivoquen mai a l'hora de donar regals i enguany, malgrat aquests entrebancs, el gran obsequi ha estat que el Senat l'acaben de guanyar, el mateix dia 6 i després de moltes legislatures de dretes, els defensors de la democràcia.

De Rafael a Ted o com s'arriba a ser «blanc» en els EUA

Antoni Pizà

Avui en dia, la majoria d'estudiosos del concepte de *raça* l'entenen no just com unes característiques físiques, com el color de pell, sinó *sobretot* com a una imbricació de discursos i ideologies culturals i socials. Durant l'edat mitjana, per exemple, a la península Ibèrica, els cristians, jueus i musulmans eren *races* distintes. Així mateix, Franco, al guió de la pel·lícula *Raza*, enalteix les grans qualitats racials de la nació espanyola. Notòriament, el protagonista és descendent dels almogàvers i, per tant, un cristià antic. Tanmateix, el concepte de *La Raza* té els seus orígens a Amèrica, a principis del s. XX, amb la recerca d'identitat dels hispanoparlants catòlics —mescla de nadius, europeus i africans— davant els «altres», els angloparlants, majoritàriament protestants. *Raça*, en aquest sentit, és en principi una característica purament lingüística i religiosa, que posteriorment agafa perfils fisiològics com el color de la pell.

Vet aquí el cas ben distint dels EUA, a on *raça* s'ha lligat a ser o no ser blanc. Tots els immigrants, independentment del seu color, solien considerar-se no blancs però podien aspirar a ser-ho. Els camins per arribar-hi són molts i no sempre marcats clarament en un mapa d'ascens social. El treball dels pares mal pagat i sense cap prestació; l'escola i la disciplina dels fills; una certa submissió a la cultura dominant; l'abandonament dels trets d'identitats originals (llengua, religió, cuina autòctona, gusts musicals, etc.), tots aquests factors possibiliten l'ascens, però no el garanteixen. Un matrimoni amb una persona «anglo» pot ser un passaport inestimable i, en alguns casos, insubstituïble per assolir aquest ascens perquè els fills, la segona generació dels immigrants, ja solen ser inqüestionablement blancs. Com la família Trotta, protagonistes de la novel·la de Joseph Roth *La marxa Radetzky*, per avançar socialment, arribar a ser aristòcrata i membre d'un gran imperi cal renunciar a identitats i liputenques i insignificants (Eslovènia? Moràvia?), eludir l'exactitud històrica (qui va salvar l'Emperador?) i sobretot mistificar els orígens (humils i plebeus).

Pensem en el senador Ted Cruz. Persona energètica i brillant, amb llicenciatura i doctorat en dret per Princeton i Harvard, respectivament, la seva trajectòria personal i política demostra com es pot ascendir si es renuncia a certs orígens. Cruz és fill d'un emigrant cubà casat amb una dona d'arrels irlandeses. Els avis de Cruz van ser emigrants espanyols de Canàries que es van establir a Cuba. El seu pare va emigrar als EUA, com a estudiant, i posteriorment al Canadà a on va néixer «Ted», de nom real Rafael Edward Cruz. El pare, mentrestant, va participar amb molt d'èxit en diverses empreses i, abandonant el catolicisme, va iniciar-se en l'evangelisme fins a arribar a ser-ne un líder.

Com milions d'emigrants hispànics, en principi els Cruz no van ser considerats blancs als EUA, un factor especialment humiliant per suposar una mobilitat social *descendent*. A Cuba eren part de l'elit racial blanca; als EUA, immigrants no-blancs. Així mateix, per mor del seu color de pell i a la seva disciplina han recuperat el seu estatus. Èxit en els negocis, l'abandonament del catolicisme, l'accés a universitats d'elit, diversos matrimonis amb «blancs» i ara la carrera política fulminant en la ideologia d'extrema dreta, dedicada en part a mantenir els drets dels blancs (grup en el que ell i son pare, escassament hi entren), però sobretot a calmar i tranquil·litzar i sedar l'ansietat de les comunitats blanques rurals que temen un reemplaçament demogràfic. Cruz, a més a més, ha aguantat noblement, els turments i humiliacions de

l'anterior president, qui va afirmar, per exemple, que els vots que havia guanyat Cruz eren fraudulents i va ridiculitzar la "lletjor" de la seva dona, entre moltes altres injúries. Però Cruz, per no deixar dubte de la seva submissa lleialtat al líder és ara un dels seus lacais més fidels i rabiosos—o cecs. Que els híbrids siguin els més fanàtics a l'hora de demostrar les seves credencials racials, no sorprèn perquè sempre ha estat així, com els almogàvers de Franco. En tot cas, així és com Rafael Edward ha acabat, exitosament, esdevenint Ted, un altre blanc.

Biden: Cent dies de Presidència i 1.360 més fins a la reelecció

Antoni Pizà

No hi ha res més fals que aquell tòpic que se sent amb molta freqüència i que, al·ludint a la seva suposada deshonestedat, afirma que “tots els polítics són iguals”. No; els polítics no són tots iguals. Vet aquí el cas del nou president dels EUA, Joe Biden, que en els 100 primers dies de govern ha desplegat una admirable campanya de vacunació, un programa de suport social impressionant i una gran inversió en el multilateralisme, la cooperació internacional (els Acords de París, el diàleg amb la Xina, tot i que molt atent a l’horripilant historial en qüestions de drets humans) i tantes altres coses, que tot plegat il·lustren perfectament la diferència amb el seu predecessor —moixell groc i bronzejat d’esprai de pastanaga— que no va fer més que alimentar odis i ressentiments. No; els polítics no són tots iguals.

Amb el seu discurs al Congrés dels EUA de fa uns dies, Biden va deixar clar, a més, la seva ambició de transformar el país a través d’una inversió colossal en infraestructura, els pilars de la qual són una renovació la xarxa d’autopistes, ponts i altres obres majors (totes actualment en estat llastimós), però també la solidificació de la xarxa d’internet (*l’autopista de la comunicació*); l’ampliació de l’ensenyament gratuït a un cycle total de catorze anys (dos de preescolar i dos més d’universitat); i la consolidació del sistema sanitari públic (*Obamacare*). L’ambició d’aquest programa (i clar que per ara no és més que una proposta que haurà de superar molts d’entrebancs burocràtics, polítics i pressupostaris) ha fet que es compari Biden amb Roosevelt (FDR) i el seu New Deal (1933-39), un programa d’inversió pública que va situar els EUA com a potència mundial i que va crear una amplíssima classe mitjana en el país. Biden és anti-Reagan en el sentit que creu que el Govern pot solucionar moltes coses i que l’economia dels darrers cinquanta anys, basada en el *laissez faire* i la globalització no ha fet més que crear desigualtats econòmiques. Entre Milton Friedman i John Maynard Keynes, entre lliure mercat i intervencionisme, Biden és decididament keynesià.

No ha faltat analistes incrèduls (de l’escola de “tots els polítics són iguals”) que han apuntat que els anuncis grandiloqüents de Biden, a més d’impracticables poden ser perniciosos, però sobretot responen a una estratègia electoral encaminada a la seva —ai, ai, ai— reelecció. Tot és possible, però en aquest cas —diria jo— és improbable i vet aquí per què (i es tracta naturalment d’una opinió). En els darrers vuit anys les estratègies electorals no s’han fonamentat en oferir plans i solucions basades en el que se sospita que el votant vol, sinó que aquests estratagemes s’han basat a alimentar ressentiment de certs sectors. El rancor irracional és el motor de les eleccions. Segons aquest punt de vista, el polític i el partit que guanya no és el que ofereix un programa racional de propostes, sinó el qui sap crear un relat victimista de rancúnies i suposades ofenses. Així va guanyar les eleccions el passat president i així ha entrat a la majoria de parlaments europeus l’extrema dreta.

A Biden, donar subvencions, escola i medicina gratuïta, al cap i a la fi, li pot llevar vots perquè el votant, sovint, no és racional, com argumenta l’analista Brian Caplan a l’assaig *El mite del votant racional*. I a Biden li pot sortir el tret per la culata, perquè, com un padrinet raonable que ja ho ha vist tot, parla emfàticament i repetidament d’ampliar la *classe mitjana*. Ara bé: ¿qui vol ser classe mitjana? Els pobres, clarament, als EUA, aspiren a ser rics, a l’*American dream*, i els rics ja ho són, rics, sobretot perquè hi ha pobres.

Pocs dies després d'entrar a la Casa Blanca, Biden va adoptar un ca, exactament un pastor alemany, d'aquells que teníem tots als anys setanta, una raça canina que com l'economia keynesiana havia gairebé desaparegut en els darrers cinquanta anys. ¿És possible que l'estat del benestar, igualitari i just per a la classe mitjana que promet Biden no és el que realment volen els electors, més desitjosos, aparentment d'una economia no intervencionista, miltoniana i de cans dòberman? Ho sabrem d'aquí a 1.360 dies quan hi torni a haver eleccions presidencials als EUA.

Verdi, l'agricultor cosmopolita (120 anys de la seva mort i 150 de l'estrena d'*Aida*)

Antoni Pizà

Potser una de les grans contradiccions en la vida de Verdi és que va néixer a França, o més ben dit, va néixer a Le Roncole (Itàlia) quan era territori francès baix l'ocupació napoleònica. Conseqüentment, el compositor va rebre el nom (en francès) de Joseph Fortunin François o sigui Giuseppe Fortunino Francesco Verdi. I és una contradicció perquè no hi ha cap altre compositor que simbolitzi Itàlia tan bé com Verdi pel caràcter reivindicatiu, patriota i nacionalista que impregna directament o indirectament totes les seves òperes.

Va ser a Le Roncole, precisament, a on el petit Peppino va rebre les primeres lliçons de música del vicari parroquial i a on ja a nou anys el substituïa a l'orgue per acompanyar les celebracions de la modesta església rural. Desagraït, Verdi seria sempre anticlerical, però en el fons va quedar profundament marcat pel catolicisme i per aquella infantesa plena de misses, casulles i escolans amb roquets emmidonats. El seu *Requiem* i les *Quattro pezzi sacri* escrites pràcticament al final de la seva vida són obres fondes i d'exaltat catolicisme que reconeixen la transcendència humana i Déu.

A divuit anys va suspendre l'examen d'ingrés en el Conservatori de Milà, un fet tràgic per a un jove aspirant a músic i que sens dubte marcaria moltes de les seves òperes posteriors, moltes d'elles centrades en els exclosos, com ell al Conservatori. Vet aquí els jueus de *Nabucco*; la dona rebutjada per la societat de *La traviata*; els protestants oprimits pels catòlics als Països Baixos de *Don Carlo*; o els discapacitats i "deformats" com el geperut de *Rigoletto*. El Conservatori de Milà, amb tota la barra del món, avui en dia rep el nou de Giuseppe Verdi.

L'òpera *Nabucco* va ser el seu primer gran èxit. És la història dels jueus oprimits pels babilonis. El conegut "Va pensiero" es canta a l'uníson expressant la unitat dels jueus davant els opressors i simbolitza al mateix temps la germanor dels italians davant els invasors estrangers. Amb aquest missatge de nacionalisme idealista i de forma aberrant, Verdi va ser manipulat i adoptat per Mussolini i més actualment per la Lega populista italiana. Els efectes de la música, especialment quan és bona, són imprevisibles.

Verdi va enviudar a vint-i-sis anys i va perdre dos infants. Aquesta tragèdia personal possiblement va informar la seva concepció de *Rigoletto*, la història d'un geperut que gràcies a la seva deformació fa riure els cortesans de la cort del Duc de Màntua i que, a més, és viudo i perd una filla. Contràriament a la norma en òpera en què el tenor és l'heroi de l'argument, aquí *Rigoletto* és un baríton, donant així fondària emocional a un discapacitat humiliat per un Duc-tenor que canta, com si res "La donna

é mobile” expressant que les dones són éssers superficials. Verdi va ser feminista abans que la paraula existís.

La traviata és una altra òpera que simpatitza amb el punt de vista femení. Violetta és una dona de vida dissipada que festeja un al·lot de casa bona. Quan es coneixen canten desenfadats la famosa “*Libiamo ne’ lieti calici*”. La felicitat no dura molt, però. El pare del jove li demana que renunciï al seu fill per salvaguardar l’honor de sa casa. Violetta accepta el sacrifici, però torna al desenfrenament i mor de tuberculosi (o mala vida, en algunes versions). Verdi sabia de què parlava perquè ho havia viscut en pròpia carn. Abans de compondre *La traviata*, el compositor s’havia aplegat amb la cantant Giuseppina Strepponi. La parella es va instal·lar a Busseto i, a pesar de la fama de Verdi, el poble els va condemnar a l’ostracisme per concupiscents. Quan Giuseppina sortia al carrer —i no solia sortir mai per por, segons sembla— aquella bona gent del poble li escopien i li deien noms. Tanmateix, avui en dia, els descendents d’aquella gent han atapeït Busseto de plaques i estàtues en honor de la parella.

Una altra dona de psicologia complexa —s’enamora del guerrer que l’ha capturada i esclavitzada— és la protagonista de l’espectacular *Aida*. I qui no reconeix “La gran marxa” amb elefants, cavalls i desfilades d’exèrcits uniformats acompanyats per la poderosa trompeteria, bombo i platets més d’impressionant de la història de la música? No sorprèn aleshores que avui en dia *Aida* sigui una de les òperes més representades arreu del món (la primera és *La bohème* de Puccini). A NY, just per posar dos exemples, ja supera les mil dues-cents funcions i al Liceu de Barcelona ja són prop de vuit-cents.

Gràcies a aquests “clàssics populars” (“*Va pensiero*”, “*La donna é mobile*” “*Libiamo ne’ lieti calici*” o “*La gran marxa*”), Verdi va fer-se ric i famós. Ja a trenta-quatre anys havia invertit gran part de la seva fortuna en una possessió, Sant’ Agata, prop del seu lloc de naixement. Per a ell, l’òpera, la música i l’art era la part fàcil de la vida. *Traviata*: fàcil. *Rigoletto*: fàcil. *Aida*: fàcil. La part difícil era fer d’agricultor i propietari rural, gestionar un gran casal amb criats i criades, però sobretot manar pagesos i ramaders, llogar missatges per fer les messes, contractar homes a jornal o escarada, tenir esment a la previsió pluviomètrica o a la gelada i els seus possibles efectes en els seus arbres fruitals, les vinyes i els olivars. Verdi volia ser pagès, clar, però un agricultor cosmopolita amb estrenes d’òperes a Milà, París i Nova York.

Retrat del *clubber* adolescent, una mirada retrospectiva als *Balearic Beats*

Antoni Pizà

Quan jo tenia uns deu anys, crec que era l'estiu del 1972, els meus pares van apuntar-me a un campament de l'OJE a Sa Caleta, a Eivissa, una experiència, en el meu record d'ara, innòcua i sense cap tipus de conseqüència. Cert: el primer dia vam cantar el «Cara al sol» el «Prieta las filas», però els *mandos*, com els anomenàvem, eren exseminaristes que volien anar a les Amèriques, parlaven de la teologia de l'alliberació, del Che i de Jesús com el primer socialista. Afortunadament, en aquell ambient de suposada disciplina, aquells monitors ja transmetien l'imminent mort del dictador, la secularització de l'estat espanyol, l'alliberament sexual, les drogues, la normalització del català, l'art com a font de llibertat (sobretot en la forma de la música pop en anglès), el pacifisme i tantes altres coses que agafarien volada durant aquella dècada prodigiosa.

No havia tornat a pensar mai en aquella visita a Eivissa fins ara llegint *Balearic. Historia oral de la cultura de club en Ibiza*. Mentre jo muntava tendes de campanya i aprenia a fer foc en terra, a pocs quilòmetres del meu campament es gestava, segons els autors d'aquest llibre, un moviment social, centrat sobretot en la música, gènere que ells anomenen *Balearic* o més generalment referit com a *Balearic Beats*, però en realitat un moviment social de moltes ramificacions i imbricacions, i de conseqüències internacionals enormes.

Balearic és un llibre de lectura amena; realment, molt amena. Consisteix en la recopilació d'entrevistes amb uns vuitanta protagonistes de l'època. Hi ha petits empresaris de la vida nocturna i l'oci; Djs i músics; *celebrities* (alguns, peixos grossos dins una bassa molt petita); *expats*, artistes, bohemis, turistes, hippies i un llarg etcètera, tan llarg de fet que els autors han inclòs una secció de *dramatis personae* amb curtes biografies dels entrevistats (gràcies!). Els vertaders protagonistes de la història, però, són els *clubbers*, adolescents i joves nòmades d'arreu del món que arribaven a Eivissa amb ganes de divertir-se i que en alguns casos els seus excessos els conduïen directament a urgències dels hospitals de l'illa.

El llibre està estructurat en divuit capítols que segueixen l'ordre cronològic d'esdeveniments (dels anys cinquanta al 2019). Cada capítol comença amb un resum de la dècada, explica el focus de la secció i després crea una mena de tertúlia entre els participants, els quals van aportant el seu punt de vista sobre cada tema. Gairebé totes les opinions i anècdotes són molt informatives i algunes són decididament directes. Antonio Escohotado, per exemple, definit a la petita biografia com a «filósofo, sociólogo y pensador español», afirma en diverses ocasions que els Eivissencs són de talla curta i aspecte «neandertal». Segons ell, en el seu ambient d'Eivissa «había como un filtro para los feos; (...). Aquí no venía más que gente muy guapa, realmente muy guapa...». És lògic aleshores que la cultura mil·lenària de l'illa tingui un bon deute amb ell: «La isla tendría que hacernos un monumento a los melencudos y a las melencudas, porque esto era una cochambre. Aquí todo el mundo pasaba hambre y, de la escasez que había, a los cerdos les daban de comer las cagarrutas de las ovejas».

Així les coses, com diu un dels autors d'aquest llibre el gènere *Balearic* «más que un estilo musical, és un estilo de vida». I clar, el paquet inclou —com havia avançat la pel·lícula de Barbet Schroeder i Pink Floyd *More* (1969) i com em van explicar els exseminaristes del meu campament— oci, sol, drogues, llibertat i un poc de llibertinatge.



LUIS COSTA / CHRISTIAN LEN (eds.)

Balearic. Historia oral de la cultura de club en Ibiza. ED. CONTRA. 608 PÁGINAS.
24,90 EUROS.

La profecia de Glenn Gould un any després del començament de la pandèmia

Antoni Pizà

Efectivament, com el lector pot imaginar, Glenn Gould no va preveure mai la COVID ni les terribles conseqüències que suposa pel fràgil ecosistema del món de la música. Gould, però, va tenir dues premonicions que ara, vistes amb una certa distància, semblen sorprenentment visionàries.

Tothom coneix el pànic que el pianista canadenc tenia als gèrmens, microbis i altres tipus d'organisme infecciosos. Aquesta mania el duia a defugir el contacte amb altra gent; a tancar-se en habitacions d'hotel hermèticament aïllades de l'exterior; a recobrir-se —estiu i hivern— amb roba isoladora; a evitar una encaixada de mans; a eludir tot contacte físic i especialment sexual; i, sobretot, a rebutjar la sala de concerts, densa de públic i d'alenades feixugues i sobtades tossines, a més d'algun espasmòdic i humit atxem. La segona *idée fixe* que tenia, conseqüència de la primera, era que la música enregistrada era el futur. I vet aquí que després de més d'un any de COVID i confinament, les seves profecies s'han complit. Sense sales de concert i amb molta música enllaunada, talment així com hauria volgut Gould, vivim, en general, vides aïllades i asèptiques, molt higièniques, sí, però pràcticament sense música en viu i amb l'únic al·licient de l'*streaming* i el *zoom*, si bé en les darreres setmanes sembla insinuar-se un tímid retorn a normalitat pre-COVID.

Gràcies en part per haver aplicat el confinament, però sobretot gràcies a la distribució de la vacuna, moltes sales començaran a obrir en qüestions de setmanes. Serà una obertura parcial, sobretot a les grans ciutats. Les sales, naturalment, hauran de respectar els criteris de distància, alternança de butaques i venda d'entrades proporcional a la capacitat de la sala. Tothom haurà de dur mascareta, fins i tot els artistes; alguns músics de vent hauran d'aplicar uns filtres-mascaretes als seus instruments. Les grans produccions amb dotzenes de participants (*Aida*, *l'Anell* i fins i tot algun musical) hauran d'esperar un altre any, la tardor del 2022, per exemple. Veurem i escoltarem més obres de petit format com *Pierrot lunaire*, *Histoire d'un soldat*, *La voix humaine*; més quartets de corda i menys Mahler i Bruckner. Moltes funcions seran híbrides, part en viu i part per retransmissió i *zoom*: el cor dels jueus cantarà "Va, pensiero" des d'un hangar a l'aeroport per a mitja sala de públic que seu al Principal. I per cert, a moltes ciutats grans, per comprar una entrada s'hauran de mostrar els resultats d'un test ràpid o un *Vaccine Passport*. La perspectiva és orwelliana, però no hi ha altra alternativa.

Una cosa comença a quedar clara: malgrat les opinions de Gould, una gran part del públic s'estima més una funció passable en directe que una interpretació suposadament excel·lent en pantalla. Ja el març del 2020, molts teatres d'òpera van començar a emetre per *zoom* i *streaming* algunes de les seves produccions. Al principi tot era gratuït; quan van començar a cobrar, el públic va amagrir-se fins a esdevenir simbòlic. A pesar de l'interès relatiu per part del públic i la dificultat perquè sigui rendible, totes les altres grans institucions s'han abocat a l'*streaming*, però queda clar que és una bena momentània, no una cura permanent.

Mentrestant, després del primer pànic i la subsegüent incredulitat davant la durada de la pandèmia, tots ens hem alegrat de veure ressuscitar la música en viu. Cercant solucions, la NY Phil ha llançat un programa de concerts sorpresa a qualsevol indret de NY. I per què

sorpresa? Precisament per evitar la congregació de públic. Així la NY Phil Badwagon és un festival informal a qualsevol cantonada, parc o voravia que utilitza un *bandwagon* (remolc de camió) com a escenari. Els músics són joves i de totes les races; la música és de recent creació i d'aires pop i *cross-over*. No hi ha res prohibit. Totes aquestes iniciatives, a pesar de les seves bones intencions, exclouen els aficionats tradicionals de les sales de concerts. El públic canós i ric i de costums inamovibles difícilment se sentirà motivat per aquests festivals. Si contràriament s'atreu un altre públic, ja s'haurà guanyat alguna cosa.

Mentrestant, seguirem gairebé igual fins a la tardor: algun concert en viu ocasional i —talment com havia previst Glenn Gould— abundància de música enllaunada, *streaming*, *zoom* i mascareta arreu per por als microbis. Un any després del començament de la COVID aquest és encara l'ecosistema musical en què vivim.

Quan la innovació és invenció Centenari d'Astor Piazzolla (1921-92)

Antoni Pizà

Sobre Astor Piazzolla, se sol contar una anècdota que, com sol passar amb totes les biografies de grans artistes, potser és real o apòcrifa; de fet aquesta és possiblement vertadera, però un poc ornamentada amb una petita dosi d'imaginació. Piazzolla ja era un compositor de més de trenta anys i gràcies a un premi de composició d'Argentina i a alguns esforços familiars, va poder anar a estudiar a París amb la gran pedagoga Nadia Boulanger. Piazzolla volia ser compositor "clàssic" d'aquests que escriuen simfonies, òperes i quartets de corda que produeixen pocs guanys econòmics però un cert prestigi en alguns cercles. Durant una de les primeres classes amb Boulanger, Piazzolla li va mostrar les seves composicions "clàssiques". La mestra, poc entusiasmada, li va dir: ¿Què més tens? I aquí, Piazzolla li va mostrar i possiblement tocar alguns tangos que havia escrit i li va mostrar el seu *bandoneón* (una espècia d'acordió típic d'Argentina), el qual a París, ell el tenia amagat en un armari, un poc acomplexat de la seva dedicació a una música "inferior". Ah —va dir Boulanger— això sí que és música teva, ben teva, i no tot el que m'has mostrat abans...

Astor Piazzolla va néixer a Mar del Plata (Argentina) fill d'immigrants italians. De molt jove, la família es va traslladar a NY. Un dia son pare li va comprar un bandoneón de rebaixa i el petit Astor va començar a tocar-lo obsessivament. Era coix de naixement i la música li va oferir un refugi protector. Ens trobam als anys 30 del s. XX i Carlos Gardel, estrella del tango, és a NY actuant i filmant la pel·lícula *El día que me quieras*. Gardel el contracta per actuar amb ell a NY, se'l vol endur de gira (son pare s'hi oposa perquè Astor té deu anys escassos) i acaba d'extra a la peli. Un gran començament en el món del tango de la mà del mestre suprem.

La família torna a Argentina als anys 40. Astor vol dedicar-se a la música. Coneix el pianista Artur Schnabel i l'introdueix al món clàssic de Buenos Aires. De nit toca a locals de tango i de dia assisteix als assaigs de la simfònica de Buenos Aires. Comença classes de composició amb Alberto Ginastera, el qual li "regala" el premi de composició que li permet anar a París a estudiar amb Boulanger. Ja està casat i té dos fills. Els deixa amb els avis i se'n va a "descobrir-se" a París, a cercar i trobar la seva veu com a artista. I la troba: el seu idioma no és la música clàssica ni el tango, sinó una combinació dels dos estils. Ha nascut el *nuevo tango* que el faria famós.

El tango és un dels símbols identitaris d'Argentina. És la música i la dansa dels *arrabales*, barris d'immigrants de Buenos Aires, gent que mescla idiomes (espanyol i italià, per exemple), i que viu de nit i que poden tenir famílies desestructurades. Hi ha joc, alcohol, delinqüència, amors impossibles, tolerància per les treballadores del sexe i pels qui no podran mai mantenir una feina fixa. Les lletres del tango reflecteixen aquest ambient. La música, tanmateix, a través de la síncope (o sigui, un accent inesperat i irregular en el discurs musical) revela els seus orígens africans, gitanos, de mescla mediterrània. Aquesta música i, sobretot, la seva coreografia, emperò, a principis del s. XX es popularitzen a París i NY, primer, i després arreu del món.

El nou tango i la música de Piazzolla és tot això, però a més hi ha elements de la música clàssica (contrapunt, fuga, dissonàncies, estructures musicals llargues, etc.) i del jazz

(improvisació, la guitarra elèctrica, la informalitat dels concerts, copa amb mà, texans i cigarros). Hi ha un punt més: Piazzolla desvincula totalment la música de la dansa. Les seves composicions són obres per “escoltar” i no per “ballar”. Hi ha aquí una intenció de treure el tango de *vieja guardia*, com se'l coneix, de la taverna i situar-lo a la sala de concerts, juntament amb Mozart i Stravinski.

El gran geni de Piazzolla és que ho va aconseguir. Avui en dia la seva música es toca a clubs de jazz i festivals de carrer, però majoritàriament a sales de concert i conservatoris. Com va fer Chopin amb la masurca, una dansa pagesa reconvertida en música de saló elegant i fina, Piazzolla va transformar el tango en música “clàssica” o en tot cas en un híbrid d'estils clàssics, jazz i tango tradicional.

Tota la seva música és d'alta qualitat, però si hi ha algun extraterrestre que s'hi vulgui aproximar, s'hi pot iniciar amb *Libertango* (1974), encara que sigui amb la versió “pop” de Grace Jones. *Adiós Nonino* (1969), dedicat a la mort de son pare (Nonino) que li va comprar el primer bandoneón supura sentimentalisme italià, d'aquest que no s'empegueix de mostrar els sentiments, les vulnerabilitats i la fragilitat de tota existència humana. Es podria dir el mateix de l'àlbum *Oblivion* (1984) i, per favor, que ningú s'avergonyeixi de plorar quan la melodia principal torna com un eco.

És ver que Daniel Barenboim, Gidon Kremer i Rostropovich, entre molts altres, han popularitzat el *nuevo tango* en les sales de concerts clàssiques, però realment li hem d'agrair el “miracle” de Piazzolla a Nadia Boulanger, si l'anècdota del principi és vertadera, perquè un dia a París en els anys 50 el va desanimar despietadament a seguir somnis de compositor “clàssic” i, en canvi, el va empènyer a innovar el tango i, per tant, inventar un estil totalment nou: el *nuevo tango*.

Stravinski, el darrer europeu Cinquanta aniversari de la seva mort

Antoni Pizà

Un vídeo del 1965 mostra el final apoteòsic d'un dels darrers concerts d'Igor Stravinski. El compositor té 83 anys, coixeja i està notòriament envellit. Se'l nota un poc distret, absent, com tanta gent major, però radiant d'exhilarant energia. El públic aplaudeix i aplaudeix; tothom s'aixeca (quan això encara no era tan corrent com ara), entusiasmats, extàtics. Stravinski ha triomfat; és un compositor clàssic "famós", abans que això fos un oxímoron.

Anys enrere la revista *Time* li havia dedicat el gran honor d'una coberta; i també havia sopat amb els Kennedys a la Casa Blanca. El Papa Pau VI també li va concedir el privilegi de seure'l al seu costat en una cerimònia oficial; i anys més enrere va ser amic i possiblement amant de Coco Chanel. Fins i tot Mussolini el va rebre. I a més a més, tots els grans escriptors del s. XX van col·laborar amb ell: Cocteau, Auden, Dylan Thomas, T.S. Eliot, Huxley i molts altres. Un vespre del 1922, després de l'estrena de *Renard* (obra basada en el conte popular *La rabosa* o *raboa*, com el titula A. M. Alcover), Stravinski, Picasso, Joyce, i un malaltís Proust van sopar a l'Hôtel Majestic de París (The Penninsula, ara). Pagava un milionari britànic perquè, naturalment, Stravinski no va tenir un duro mai.

Nascut a un poble dels afores de Sant Petersburg el 1882, son pare era un conegut cantant d'òpera i coneixent les dificultats d'una carrera musical el va voler fer estudiar dret. Stravinski, però, contrariant-lo, va començar a estudiar amb el mític Rimski-Kórsakov. Serguei Diàguilev, a principis del s. XX, havia re-organitzat la seva companyia de ballet a París i li va comanar la música de l'espectacle *L'Ocell de foc*. El 1910, Stravinski es va traslladar a París per a l'estrena i ja s'hi va quedar. El ballet va ser un èxit absolut i Diàguilev, aprofitant el seu moment ascendent, li va comanar dues obres més: *Petruixka* (1911) i *La consagració de la primavera* (1913). Aquesta darrera, com diuen les cròniques, va ser un vertader *succès de scandale*. Alguns van voler llançar ous i tomàtiques a l'escenari, però no en tenien i van conformar-se en armar un batibull antològic. Els entesos, però, com el compositor Claude Debussy, van comprendre immediatament que la història de la música acabava de canviar per a sempre.

El ballet és una forma d'expressió iniciada a França amb Lluís XIV, un rei ridículament dansaire, i desenvolupada a la Rússia del s. XIX amb les grans obres del coreògraf Marius Petipa i el compositor Txaiovski. ¿Qui no ha vist, encara que sigui a la TV, *El llac dels cignes*, *La bella dorment*, *El trencanous*? En el ballet es narra a través de certs gests molt ritualitzats un argument literari; els ballarins van vestits de blanc amb els tutús i sabatilles de mitja punta; tot apunta cap a l'harmonia, bellesa i joventut del cos humà. Diàguilev i Stravinski, emperò, amb els seus espectacles —*La consagració de la primavera*, especialment— transformen aquest art en un espectacle primitiu, brutal, barbàric (com les màscares "africanes" de Picasso). De primera eliminen la narració: a la *Consagració* no hi ha argument, just la idea d'unes tribus primitives que fan sacrificis humans per celebrar la primavera. I els cossos en lloc d'anar coberts de sinuosos tutús i tuls d'espàndex van tapats de sac aspre.

La música també és anti-ballet: en lloc d'edulcorades, llargues i ondulades melodies, Stravinski proposa la dissonància discorde i els ritmes irregulars. Per al·ludir al primitivisme de la trama, el compositor força instruments clàssics, com el fagot i el clarinet, a tocar fora de la seva tessitura habitual, amb l'efecte que sonen com un flabiol primitiu de l'estepa russa. No hi ha melodies clarament identificables sinó molta repetició de fragments melòdics, *ostinatos*, com se'ls sol anomenar. La música, efectivament, transporta l'oient a un reialme pre-civilització a on el sacrifici humà és un fet habitual i acceptat. Intel·ligentment, John Williams va utilitzar un conegut *ostinato* de la *Consagració* per la banda sonora de *Tauró* de Spielberg per evocar el presentiment de perill de mort, l'amenaça de l'animal assassí que d'una queixalada pot empassar-se la cuixa i fins i tot el tors d'un nadador distret a les idíl·liques platges de Massachusetts. Com dèiem: Stravinski va canviar la música per a sempre.

L'eclecticisme —l'artista com a esponja que tot ho absorbeix— és un altra característica de la seva música. Com Picasso, que canviava d'estil sense canviar d'essència, Stravinski va absorbir totes les possibles músiques del s. XX. Vet aquí les seves incursions en el món del jazz, i el dodecafonisme, l'adaptació de música barroca i els cants de l'església ortodoxa russa ancestral. El collage, la cita, l'adaptació, el quasi-plagi, els *ostinatos* minimalistes de Philip Glass i Steve Reich, el *cut and paste* i els *samples* de les músiques d'ara, la mescla de *high and low*, —del mite grec a Walt Disney—, es podria argumentar, tot s'inicia amb Stravinski.

A pesar d'haver viscut als EUA la major part de la seva vida, Stravinski va ser un europeu de soca-rel, un dels darrers a reunir en una mateixa persona un cert esperit humanista i cosmopolita. *Bon vivant*, amb la seva boina sempre posada, la seva capacitat de xerrar quatre o cinc llengües, la seva devoció al *whisky* —etimològicament: "aigua de vida"—, Stravinski és la figura principal de la música del s. XX i, pel que pareix, fins i tot del s. XXI.

Sang i luxúria Dante i la música

Antoni Pizà

Què li passa a l'ànima quan el cos es mor? Dante a la coneguda i poc llegida *Comèdia* —abans que fos “Divina”, un títol afegit posteriorment per Boccaccio— dona una possible explicació. L'esperit pot acabar a l'Infern, al Purgatori o al Paradís. Ell ho sap perquè hi va anar i la *Comèdia* és una descripció d'aquest viatge, de les persones que hi va conèixer i sobretot de la lliçó moral que en va treure.

Al Segon Cercle de l'*Infern*, per exemple, Dante va topar-se amb Francesca, dona condemnada per adúltera, però que tanmateix desperta la compassió del narrador. Dante relata el seu cas: dos petits reialmes d'Itàlia, per solucionar un conflicte polític, decideixen casar dos representants dels adversaris, Francesca da Rimini, jove i bella, i Giovanni Malatesta, un home baldat i d'aspecte desagradable. Francesca, emperò, s'enamora de Paolo, l'atractiu germà de Giovanni. Quan aquest els troba *in fraganti* els assassina despietadament. Els amants no just moren, sinó que foragitats a l'*Infern* acaben condemnats a girar eternament dins un potent remolí de vent i una turmenta feresta. Són, textualment, dues ànimes en pena.

Franz Liszt va ser un dels primers compositors que va quedar captivat per aquest relat. Al voltant del 1830 va començar a compondre una peça per a piano que acabaria sent la seva *Sonata après une lecture du Dante*. Com indica el títol, Liszt tradueix les seves impressions de l'episodi de Francesca i Paolo en música. Ara, ¿com es pot representar una cosa, una emoció o una persona en música? La tasca no és fàcil, però el compositor desplega una xarxa de recursos al·lusius que per alguns oients pot funcionar. Per exemple l'obra està en re menor, una tonalitat que se sol relacionar amb la mort (com a l'escena del cementiri a *Don Giovanni* de Mozart). I també utilitza sovint el tritó o *diabolus in musica*, que és un interval musical molt difícil d'entonar (o cantar) i que per la qual cosa es considerat “endimoniat” i que en conseqüència acabar essent una al·lusió al Diable.

Alguns anys després, Liszt i un amic poeta, trobant-se a Marsella, van anar a la Seu. Era mitjanit —si havien begut o no, realment no ho sabem— i Liszt, enfollit, es va posar a tocar l'orgue alguns fragments musicals d'una gran simfonia que havia començat a esbossar i que va materialitzar-se en la *Simfonia Dante*, una colossal obra orquestral i coral que apuntava cap a una traducció lliure en música dels malaguanyats amors dels amants italians. Si bé, més que una simfonia, aquesta obra és un poema simfònic, una obra orquestral amb un “programa” o sigui un argument literari. I clar, ja hi tornam a ser: ¿com pintar en música Francesca o la còlera del banyut o fins i tot l'arma del crim passional?

Amb aquesta finalitat descriptiva, Liszt va idear alguns “efectes especials”, com diríem ara, com per exemple una grandiosa i sorollosa màquina de fer vent. A més, va comanar unes diapositives amb il·lustracions de la *Comèdia* que s'havien de projectar a l'escenari (sense electricitat, clar). Algunes altres solucions són purament musicals: molts de tritons per representar el mal, cromatismes (o sigui, molts de sostinguts i bemolls) que creen inestabilitat i angoixa; i un final amb un cor de nins (o dones); a més de fluctuacions de *tempi* i abundància de dissonàncies. ¿Va aconseguir Liszt pintar amb tots aquests recursos el truculent episodi dels

desventurats amants? El famós crític de Londres George Bernard Shaw, descregut com era, quan va sentir l'obra el 1885 va exclamar amb escepticisme: "tant pot ser que això representi la *Comèdia* com un incendi a la cuina d'una casa de Londres".

Una altra obra inspirada pel mateix episodi és *Francesca da Rimini* un poema simfònic de Txaiikovski, compositor sempre imantat pels temes d'amors desafortunats (*El Llac dels cignes*, *Eugene Onegui*, *Simfonia Manfred*, etc.). El compositor, aquí, no just escriu baix la influència de Dante i la *Comèdia*, sinó de Wagner i les seves idees sobre l'art total i el *leitmotif* (la caracterització d'una persona o emoció amb unes notes). La bella melodia del clarinet al cap de deu minuts del començament, per exemple, representa la bella Francesca. I també hi ha descripcions musicals del remolí que engoleix els amants i fins i tot de Dante en persona que camina solemnement i observa els pecadors i el seu puniment.

El text de Dante, llarg com és, inclou addicionalment moltes al·lusions a la música. Els personatges de la *Comèdia*, per exemple, aquí i allà, canten i entonen tot tipus de pregàries. Per exemple, tant al *Purgatori* com a l'*Infern* (però no, curiosament, al *Paradís*) hi trobam molts de texts que corresponen al repertori del cant gregorià. Que jo sàpiga, l'únic intent de reconstruir la possible música completa de la *Comèdia* el devem a Paul Walker i el seu grup Zephyrus, un esforç amb gust i bon criteri historicista i que és del tot recomanable (<http://www.worldofdante.org/comedy/dante/music>).

Sigui com sigui, a pesar de ser una obra molt extensa amb molts episodis, les versions musicals de la *Comèdia* se solen centrar sempre en els desventurats amants Francesca i Paolo. A part dels compositors que ja hem comentat, cal destacar, ja per acabar, dues òperes, una de Serguei Rakhmàninov i una altra de Riccardo Zandonai, el llibretista de la qual va ser el genial escriptor Gabriele D'Annunzio, qui en una ocasió va descriure l'argument dient: "és tot sang i luxúria". I efectivament, ho és.

El bell i el sublim de la mà de Benet Casablanca

Antoni Pizà

La primera cosa que observarà el lector en el darrer llibre del compositor i escriptor Benet Casablanca és la qualitat de l'edició de Galaxia Gutenberg, però el contingut del llibre no és menys satisfactori. Casablanca centra el seu text en el romanticisme, terme que engloba un període històric (bàsicament el s. XIX) i el conjunt de moviments estètics que coagulen en aquest període identificats per alguns dels *topoi* del moviment: el caminant solitari, el *Wanderer* musical de Schubert i pictòric de Caspar David Friedrich, el bosc, en concret, i en general la natura —enigmàtica, font de bellesa i plaer, però també de calamitats i desastres—; la nit i la lluna expressada en molts nocturns musicals (Field, Chopin i fins i tot el colofó expressionista de Schoenberg a *Pierrot Lunaire*) que evoquen a termes iguals el gaudi de la nit, però també els terrors nocturns, els monstres que hi sorgeixen quan l'Ego i el Superego freudiana diürna i la seva força implacable i lògica, no frena el caos d'instints irracionals de l'Id.

El romanticisme és també el període quan la idea de l'Art qualla. Allò que solem anomenar "música clàssica" o "cultura" és pràcticament un invent del període romàntic que, ajudat per les recerques de l'Abadia de Solesmes, va voler trobar els seus orígens en el cant pla i va veure el seu futur en la dissolució del sistema tonal. La idea d'una música únicament per «contemplar» (o escoltar de forma passiva) creada per un geni, generalment masculí, que seguint el seu *esprit* independent genera una obra tancada, autònoma i sense contingències, tot plegat, és un resultat del s. XIX.

Que les xarxes capitalistes van proporcionar una infraestructura per aquesta ideologia és a més a més un fet fefaent. En el s. XIX és quan els concerts públics s'estenen i la música es distribueix àmpliament i es fa disponible gràcies a la impremta i al piano, un invent, més o menys, d'aquell temps. A la meitat del s. XIX, París tenia una població d'un milió de persones; també tenia seixanta mil pianos i cent mil pianoles. No sorprèn aleshores que la música fos l'art ideal en l'imaginari romàntic. A fi de proveir el consumidor amb música indicada per a cada ocasió els compositors —independentment de l'atmosfera estètica i filosòfica del moment, del *Zeitgeist*, com se sol dir— van començar a compondre obres colossals (òperes i simfonies) per als escenaris públics i miniatures musicals (Lieder, nocturns, preludis, intermezzi) per al saló privat.

El fil argumental principal del llibre és el pas del classicisme (el s. XVIII de la il·lustració enciclopedista, democràtica i secular) al romanticisme (individualista, elitista, religiós i fins i tot místic). Segons Casablanca, aquesta transició es caracteritza per un «estancament» (*Stauung* en alemany, que també es pot traduir per apilament, embossament, acumulació o congestió). La música del s. XVIII narra i condueix l'auditor d'un punt A, a un punt B. La música romàntica gradualment s'estanca i apila; abandona l'acte de narrar, volta en cercles, es mirava el llombrícol i esdevé abstreta.

La pregunta que Casablanca es planteja es podria articular així: ¿quins procediments de composició musical utilitzen els romàntics per generar i després sortir d'aquest estancament? Aquí l'autor ofereix un catàleg enciclopèdic de les solucions que aquests compositors han donat. Hi ha dotzenes i dotzenes de noms de compositors, d'obres concretes i de procediments

compositius exemplificats amb partitures. Aquesta successió de procediments musical formals es desplega en contrapunt, mai tan ben dit, amb glosses sobre les bases filosòfiques del romanticisme. El que és inaudit en el panorama de l'assaig espanyol és precisament aquest contrapunt: saber entreteixir l'anàlisi musicològica i la humanística en el mateix llenç com fa Casablanca, i encastar la solfa en la filosofia. El perill? La generalització o, contràriament, per mor de l'aprofundiment, la pèrdua d'un dels dos tipus de lectors, el musicòleg o el filòsof. Però Casablanca excel·leix en la musicologia i la filosofia, i ajunta, així, en paraules de Kant, el bell i el sublim en un mateix paisatge.



Benet Casablanca

Paisajes del Romanticismo Musical. Soledad y desarraigo, noche y ensueño, quietud y éxtasis. Del estancamiento clásico a la plenitud romàntica

Barcelona: Galaxia Guttenberg, 2020

Eugenio Trías, pròleg

Hermann Danuser, epíleg

30,40 € paper / 18,99 Kindle

El dietari d'Alan Lomax i la música popular de Mallorca el 1952

Antoni Pizà

Com és sabut, el 1952 l'etnògraf Alan Lomax (1915-2002) va assistir a un festival de folklore espanyol a la plaça de toros de Palma. Lomax troba una Espanya que comença a sortir de la postguerra, però escassament. A Mallorca i posteriorment a Eivissa i Formentera, l'etnògraf anota moltes anècdotes curioses que reflecteixen no just l'objectiu principal del seu viatge (la música popular de les Illes) sinó el franquisme, els hàbits de la gent i fins i tot la sexualitat. Lomax, per exemple, visita el que se solia anomenar el barri *xino* i fa coneixença d'una treballadora del sexe que per a ell és tant de fiar com els intel·lectuals, els "capellans" ("A Espanya m'he d'acostumar a fer feina amb capellans rurals") i els musicòlegs que coneix en el festival. El que segueix és una selecció del seu *Quadern de Mallorca* i ja va ser publicat en distinta forma en el meu llibre *Alan Lomax: Mirades Miradas Glances* (Lunwerg/Sa Nostra, 2006). Deixem que parli Lomax directament:

EL PAÍS i LA GENT:

- *Aquell estiu [1952] Columbia em va fer saber que la publicació dels meus treballs depenia d'efectuar l'enregistrament d'una recopilació de música folklòrica espanyola; així que, empassant-me la meua aversió pel Caudillo i la seva tasca, vaig confirmar la meua participació en un congrés internacional de folklore que tindria lloc a l'illa de Mallorca.*
- *[Arribant a Espanya Lomax observa] vehicles tirats per cavalls, la roba espel·lifada de la gent i la tensió nerviosa que es reflectia en els seus rostres. Però, no es veien captaires. (...) I per tot arreu hi ha quarters polsegosos, malmenats, amb el mateix cartell sobre totes les portes i una llegenda: "Todo por la Patria". (...) Aquest maleït govern de Franco no se'n sortirà. De cap manera.*
- *La badia de Palma és plena de velers preciosos. Als dos molls la gent semblava contentíssima de veure arribar-hi gent nova. Les cares de les dones reflectien una alegria natural. (...) Aquest és un país fantàstic. Calor durant el dia. La mar a prop. Figes, taronges, prunes, peres que s'obrin de madures. Les cases antigues i senzilles. Les ciutats antigues i belles. La gent més agradable que he conegut mai. Decidesc establir-me definitivament a cada poble i casar-me amb cadascuna de les encantadores joves "señoritas" que hi veig.*
- *Ahir vespre, na Catherina, una prostituta de Palma, morena i d'ulls negres, em va contar que per una feina eventual a una fàbrica de botelles local el seu sou, com a aprenent, era de 30 pessetes. Naturalment aquells doblers no li bastaven per a la seva manutenció i la del seu fill, per tant, de nit feia el carrer. Em va demanar 15 pessetes, la qual cosa vol dir que el seu preu normal, quan treballa amb clients de Palma, és aproximadament la meitat.*

- *Les prostitutes que he conegut a Palma constitueixen la colla de dones més espellifades i fatigades que he vist en la meua vida. L'altra nit les vaig observar mentre jugaven a cartes: un homosexual ros li va posar a una d'elles la mà a la vagina i es va passar-li una estona fent-li jocs, mentre ella continuava jugant i fumant tranquil·lament; únicament els seus ulls es van dilatar lleugerament el moment que l'home interrompé de cop el seu maneig.*

LA POLÍTICA

- *Avui per primera vegada he donat la mà a un feixista: el secretari del batlle [de Palma]. Ens han rebut en el desconcertant estil espanyol. No ha vingut ningú a cercar-nos, no teníem cap reserva d'habitació, hem hagut d'esperar el berenar durant hores.*
- *Si a Espanya hi hagués un altre tipus de govern, el país derivaria en anarquia. La censura resulta molt saludable.*

LA MÚSICA

- *Primera vetllada d'enregistraments. Plaça de Toros de Palma. Ocupades la meitat de les localitats, a més dels balcons. La majoria del públic són persones joves amb vestits de festa. Un gran escenari sota uns focus enlluernadors. Un caramull de micròfons. El públic apàtic: sembla que l'única motivació dels grups de ball és gaudir de la seva mútua companyia (...) (Finalment desistesc d'enregistrar) .*
- *[La Secció Femenina] ha promogut la recuperació de danses, cançons i vestits antics. (...) S'estan formant professors de música especialitzats a escriure les melodies. Les llegendes [rondalles] es valoren molt especialment.*
- *"Mateixes" pel grup de Selva [Aires Mallorquines] que dirigeix [Antonio] Galmés. Compta amb una secció de corda, clarinets, trompa, etc. i, en conseqüència, ha perdut la forma de la música i ha guanyat en sentimentalisme. (...) Cinta enregistrada durant els assaigs amb Galmés, qui, amb el ulls que li resplendien feroçment, cridava i donava gambades de dalt a baix de l'escenari, el grup realment imposava, bé perquè ballaven fins a l'extenuació o bé perquè actuaven com a esclaus.*
- *El grup de Campos és, en la meua opinió, el que millor ha protegit de la influència turística el so real de la dansa folklòrica de tots quants participen en la mostra. Els nervis varen provocar que desafinassin en moltes ocasions, però tant els seus músics com el cantant principal foren els millors.*

- *Després de l'audició dels primers enregistraments, bastant tard, un grup de persones varen romandre amb nosaltres. Vaig demanar que duguessin una ximbomba. En Joan va anar a cercar l'instrument. La temperatura del grup pujà considerablement tot d'una que començà a tocar la cançó. En els seus rostres es dibuixaren uns somriures amples. Es podia notar una certa timidesa per part d'alguna de les al·lores. No hi havia dubtes sobre la simbologia natural d'aquell instrument, o sobre allò que la forma de tocar-lo o de manejar-lo li feia parèixer: aquella imatge era la d'un home manipulant el seu llarg fal·lus de canya.*

Els Concerts de Brandenburg, una fita del barroc

Antoni Pizà

Ara fa tres-cents anys, J. S. Bach va escriure un dels monuments més grans de la música occidental: els *Concerts de Brandenburg*. Els seus orígens són poc clars, però els musicòlegs han arribat a aclarir les quatre fites principals.

El 1721 Bach va compilar en un manuscrit preciós, escrit de la seva pròpia mà i amb cal·ligrafia impecable sis obres musicals per a un grup instrumental variat. A la coberta va escriure una dedicatòria en francès rudimentari, lacai i ple de falsa modèstia al marcgravi (marquès o governador) Christian Ludwig de Brandenburg, poc més o menys la regió que envolta Berlín. Aquest marcgravi, sorprenentment, era poc aficionat a la música, però era un gran bibliòfil i una de les especialitats de la seva opulenta biblioteca era una magnífica col·lecció de “concerts”, partitures de música instrumentals d’entreteniment (i no religioses) amb presència d’un o més instruments solistes que puguin demostrar virtuosisme.

Bach havia conegut el marcgravi dos anys abans a Berlin i ara li ofería aquestes partitures amb l’esperança d’un contracte de feina que no es va materialitzar mai. Possiblement el marcgravi ni va obrir mai aquest regal de Bach i essent aquest músic un simple “criat”, ni es va molestar mai a enviar a Bach un justificant de recepció. Així les coses, tan poca importància li van donar a aquest monument de la música barroca, que el manuscrit es va perdre, algú el va trobar, posteriorment, i el va vendre per uns vint euros actuals (com a paper d’embolicar) fins que el 1849 (més de cent anys després) un musicòleg el va trobar, el va editar i en va interpretar algunes parts. Avancem uns altres cent anys: durant la II Guerra Mundial, un bibliotecari capellanesc i tenaç va agafar un tren que va ser bombardejat per les forces aliades; dins una carpeta hi duia els *Concerts de Brandenburg*. Tant ell, com l’obra mestra de Bach es van salvar de la salvatjada, i aquí comença la història moderna d’aquesta música.

Amb la difusió global típica de l’època moderna a través de la ràdio i el disc, els principals intèrprets del s. XX van oferir les seves versions. Pau Casals amb la Marlboro Festival Orchestra va fer uns enregistraments emblemàtics que van marcar tota una època (alguns recordaran l’elapé que regalava La Caixa si obries una llibreta). Les interpretacions de Casals són sòlides i dramàtiques i a vegades se’ls denomina “romàntiques” per la seva càrrega emocional. Destaquen per utilitzar una orquestra molt atapeïda d’instruments i un so molt dens, i en comptes del delicadíssim clavecí tenim un piano (que no existia en temps de Bach) tocat pel gran Rudolf Serkin. Karl Richter i el famós Herbert von Karajan van fer versions semblants: forces instrumentals gruixades i denses com si toassin una simfonia de Mahler o Bruckner.

A partir dels anys setanta del s. XX, emperò, es va posar de moda una altra forma de tocar aquesta música. A vegades aquest estil interpretatiu se l’anomena “historicista”, entre altres etiquetes. Bach va escriure aquestes obres per un grup instrumental reduït i que consistia essencialment en tres parts: el “continuo” (un clavecí i un instrument de corda com a baix) que funcionen com a fonament de l’edifici; el *tutti* o *ripieno* que són tots els instruments quan toquen junts (violins, flautes, oboès, etc.); i finalment els solistes, els protagonistes del concert que essent virtuoses han de destacar amb solos (a vegades improvisats) que deixin el públic bocabadat. En una interpretació historicista la qüestió fonamental és decidir si les notes que

Bach va escriure s'han d'interpretar "una per cap" o "doblades". És a dir: la part de violí, per exemple, amb un sol violí o "doblat" amb dos o fins i tot quatre violins. L'historicisme cerca una textura diàfana i presenta un sol instrument per cada part (no doblar o afegir mai instruments).

Hi ha altres qüestions, també. El violí, just per posar un altre exemple, del s. XIX i XX es tocava amb "vibrato", una oscil·lació dels dits sobre les cordes que prolonga el so i el fa més expressiu. Durant el temps de Bach, el vibrato era pràcticament inaudit. Per una altra part en el segle XX es va estandarditzar l'afinació del "la" a 440 hertzs (vibracions per segon); en temps de Bach, s'afinava el "la" més greu a uns 415 hertzs (a pesar que en aquell temps no hi havia afinació estàndard). El resum és aquest: el moviment historicista cerca aproximar-se al so original de Bach tal com era en el seu temps (el s. XVIII). John Eliot Gardiner, Nicolaus Harnoncourt, Jordi Savall i molts altres, naturalment, van ser els principals directors instrumentals que van iniciar i desenvolupar el moviment historicista.

I vet aquí la grandesa dels *Concerts de Brandenburg*: tant si la versió és "romàntica" (Casals) com si és "historicista" (Savall), la música sempre és gloriosa, esplèndida. Tant si té "vibrato" com si no en té o tant si s'afina el "la" més agut o més greu, aquestes notes que el pobre Bach no va arribar a sentir mai en vida i que el marcgravi de Brandenburg va menysprear, són un dels grans monuments de la música i l'art d'Europa, un continent i una civilització que ha colonitzat i oprimit altres continents i que ha comès actes d'extermini i genocidi, però que de tant en tant es redimeix amb l'art, la cultura i certament la música de Bach.

La pandèmia, Chopin i Valldemossa tornen a la normalitat

Antoni Pizà

A principis de 1839, George Sand va fer una visita especialment significativa a una coneguda de Palma, Helène Choussat, nascuda a França però mallorquina d'adopció. Li va explicar, segons Choussat conta a les seves memòries, que la seva família i Chopin havien decidit tornar a França i que havien de vendre el seu piano Pleyel, especialment transportat de París uns mesos abans.

El pobre *pianino*, com a vegades se l'anomena, havia passat per moltes circumstàncies adverses. Chopin l'havia elegit en persona a París; l'havien embalat i enviat a Marsella, i d'allà cap a Palma a on duanes el va entretenir una bona partida de setmanes, demanant tarifes d'importació abusives. Quan finalment va arribar molt malmenat a Valldemossa va causar una gran commoció entre la població, però una vegada ja instal·lat a la cel·la del músic l'instrument "va omplir la volta elevada i resplendent de la cel·la d'un so magnífic", segons Sand.

Ara les circumstàncies havien canviat: tornaven a França i l'havien de vendre. ¿Podia Helène Choussat comprar-lo o en tot cas gestionar la venda? El marit de Choussat el va oferir a diverses famílies acomodades i amb filles (la música era cosa de dones), però no el va voler ningú. ¿La raó? Perquè l'havia tocat una persona amb una malaltia infecciosa. Com és sabut, a més, a Mallorca ningú volia donar la mà a Chopin quan per por a infectar-se. Al final, Choussat es va quedar amb el *pianino* i amb el temps va acabar a la cel·la No. 4 de la Cartoixa de Valldemossa.

Aquest *pianino* és important precisament per haver quedat a Mallorca i no haver estat modificat o modernitzat i per tant per poder pot oferir una aproximació molt acurada del so original que Chopin cercava i en realitat va sentir quan componia, entre altres coses, els *Preludis* a Valldemossa. També és important perquè és la peça fundacional, o l'inici, de la **Cel·la de Frédéric Chopin i George Sand** a la Cartoixa de Valldemossa.

Durant prop de vuitanta anys, a Valldemossa hi ha hagut una polèmica centrada en dues qüestions: quina cel·la va ocupar Chopin i quin piano va utilitzar quan hi era. Aquesta polèmica es va resoldre judicialment fa uns anys a favor dels propietaris de la Cel·la No. 4 que ara mantenen un museu que gràcies a la progressiva millora de les condicions de la pandèmia ja torna a estar obert. Els visitants poden estar tranquils que el *pianino* Pleyel de Chopin no infectarà ningú, com temia l'alta societat de Palma fa dos-cents anys. Però, clar, les normes sobre l'actual pandèmia —màscares, etc.— encara continuen en vigència a l'hora d'escriure aquesta nota. Cal respectar-les. I a ser possible deixar que Chopin i Valldemossa tornin a la normalitat.

No hi ha dubte que s'ha abusat de la imatge turística de Chopin i Mallorca. Abans de la pandèmia, diàriament centenars de turistes —autobusos, cotxes de lloguer i qui sap què més— atapeïen els carrers de Valldemossa per celebrar aquell viatge de Chopin, Sand, la seva família i la seva serventa. A més de totes importants activitats primordialment dirigides al públic i al turisme, des del meu punt de vista un dels grans encerts de la Cel·la Frédéric Chopin i George Sand dirigida des de fa prop de dues dècades per Gabriel Quetglas Olin és el seu vessant erudit. La Cel·la, a més del que es mostra a públic, actualment posseeix una magnífica biblioteca i

igualmente important arxiu de *chopeniniana*. Dins aquest àmbit erudit, s'han editat importants obres, com les memòries de Choussat citades anteriorment, un extraordinari llibre del musicòleg Jean-Jacques Eigeldinger sobre els *Preludis* i una bona partida d'altres llibres. Hi ha hagut concerts a un altre Pleyel de coa del s. XIX i conferències, entre altres, pel mateix professor Eigeldinger. En resum, la Cel.la No. 4 aposta, ja de cara a la nova normalitat postpandèmia, per ser no just una atracció turística (activitat absolutament necessària), sinó un important centre cultural d'investigació, debat i difusió de l'obra de Chopin i Sand.

Cel.la de Frédéric Chopin i George Sand / Museu Chopin i George Sand
Real Cartoixa de Valldemossa - 07170 Valldemossa
Tel + 034 696 405 992 - info@celdadechopin.es
5,00 € per persona (3,00 € menor de 10 anys)



Piano de Chopin a la Cartoixa de Valldemossa

Caruso, el tenor que fumava

Antoni Pizà

Es podria argumentar que Enrico Caruso (1873-1921), de qui aquest mes d'agost es compleixen el centenari de la seva mort, va ser el primer *celebrity* de l'època contemporània. Com avui en dia que es parla d'*influencers*, *youtubers* i nines grassonetes que ballen desafortades a Tik Tok i embadaleixen milions de persones, fa cent anys un cantant d'òpera podia conjugar en una sola persona les aspiracions de riquesa, prestigi, fama, respecte, talent i admiració professional. Gràcies a la novíssima tecnologia del moment, el fonògraf, Caruso, va ser un dels primers veritables *stars* de la indústria discogràfica a principis del s. XX, popularitzant sense miraments estètics tant cançons comercials com àries d'òpera. Si Caruso visqués avui en dia, tindria Instagram, penjaria vídeos a Tik Tok i tindria al seu nom una marca de colònia.

Els seus orígens, emperò, van ser molt humils. Va néixer a Nàpols en un dels barris més pobres d'aquella ciutat plena de gent que encara seu a la fresca, penja la bugada al carrer i connecta il·legalment l'electricitat a la xarxa pública sense por a possibles electrocucions. Va començar a treballar de ferrer amb son pare a deu anys, però va també va cantar en un cor i va rebre lliçons de música dels capellans de la parròquia. Poc a poc va començar a participar en muntatges d'òperes locals, però, amb un talent innat i inexplicable, aviat va començar a cantar a teatres de primera fila, com La Scala de Milà, el Covent Garden de Londres, el Colón de Buenos Aires, el Met de NY i fins i tot una brevíssima passada pel Liceu de Barcelona.

El seu cop magistral va ser entendre que l'enregistrament sonor (el fonògraf i la ràdio) era el futur, és a dir: que gràcies a les noves tecnologies la seva veu podia arribar a milions de persones i que això podia aportar uns ingressos econòmics inaudits per a un músic. Com que el disc de pissarra i les retransmissions de la ràdio, arribaven, efectivament, a milions de persones, el seu nom "Caruso" —la seva marca, com si diguéssim—, també era coneguda internacionalment i així ell va esdevenir una celebritat, paral·lelament a la primera generació d'actors de Hollywood. De fet, ell va fer dues pel·lícules a Hollywood i anys després Hollywood va fer una pel·lícula sobre ell amb Mario Lanza.

Durant la seva carrera, Caruso va tenir en repertori unes setanta òperes completes, però per arribar al gran públic, també va gravar més de cinc-cents cançons comercials, algunes cantades en anglès i fins i tot en castellà. Tot aquest llegat discogràfic avui en dia està disponible i en realitat no s'ha deixat de reeditar paral·lelament a l'evolució de la tecnologia, passant de discs de pissarra a vinil i de Cds a *streaming*. Fa cent anys, els seus grans èxits van ser i continuen sent ara "O sole mio" i "Santa Lucia". Ara bé, més enllà d'aquestes cançons napolitanes, Caruso també va popularitzar algunes àries d'òpera vocalment més exigents. Una gravació seva de "Vesti la giubba" (Posa't la juba) de l'òpera *Pagliacci* (Pallassos) de Ruggero Leoncavallo va vendre un milió d'exemplars en una època quan molt poca gent tenia fonògraf a casa seva. Animat per aquest inusitat èxit, Caruso i Leoncavallo van col·laborar de bell nou amb "Mattinata" una cançó bella i sentimental que va ser la primera cançó escrita exclusivament (absolutament a posta) per ser gravada, és a dir, com a una iniciativa exclusivament comercial. ("Mattinata", per cert, es podrà sentir el 18 d'agost al Festival de Pollença amb versió del magnífic tenor polonès Piotr Beczala).

Però a part de la perfecta i pionera simbiosi entre veu i tecnologia, ¿què tenia la veu de Caruso que la fes tan popular i agradable al públic? Teòricament, la tessitura de Caruso era la d'un tenor, però a causa del seu estil de vida agitat i poc saludable —era un fumador empedreït i va morir jove— cantava ja dins el registre de la veu de baríton. Aquest “defecte” en realitat va ser la seva gran arma: cantar notes agudes, però amb la naturalitat d'una veu amb experiència, un poc gastada, humana, una veu que ha viscut i ha patit i ha passat per totes les coses, tots els alts i baixos, que el públic també coneix en la seva pròpia vida. Una característica del seu estil és no just pujar i baixar de notes sinó d'emocions. Així, hi ha passatges fins, molt lligats i envellutats que s'interrompen inesperadament per una explosió d'emoció, un crit primigeni, pràcticament, com un empenyo bruscat i sobtat.

En els darrers cent anys, els seus enregistraments s'han reeditat moltes vegades, però —atenció!— el que s'escolta ara pot ser una experiència molt diferent del que s'escoltava fa cent anys. Pràcticament tots els enregistraments s'han manipulat considerablement. La tecnologia ha permès eliminar el renou de fons, cosa que té molts d'adeptes i també contraris. La majoria de cançons es van gravar originalment amb piano i a vegades, a les versions modernes, el piano (que misteriosament es pot separar de la part vocal) s'ha substituït per una orquestra de vint o més músics amb un so més rodó. Al final, l'experiència de sentir un disc el 1920, una vivència pràcticament inaudita i accessible a poca gent, no pot ser mai la mateixa que sentir-lo el 2021. Vull dir: ¿com eliminar de la nostra ment els Beatles, Elvis i Glenn Gould quan escoltam un enregistrament d' “O sole mio” de Caruso? Impossibile.

Josquin Desprez (1450-1521): El primer compositor d'Occident

Antoni Pizà

En general, coneixem molt poc els compositors abans de Bach (s. XVIII). Fins i tot els bons aficionats a la música solen tenir dificultat per trobar dos, tres o quatre noms emblemàtics del renaixement europeu que siguin equivalents a Leonardo, Miquel Àngel i Rafael. Part del problema és que la música, essent com és immaterial, s'esfuma quan els músics desapareixen. Amb la invenció de la impremta en el renaixement, la música va començar a tenir una dimensió material: paper, solfa, tinta, colors, il·lustracions, pròlegs a edicions amb retrats de compositors i les seves corresponents biografies que acompanyaven les partitures. Amb la impremta la música va deixar de ser immaterial i va ser possible conservar-la i conservar els noms dels seus creadors. I aquest és el cas de Josquin Desprez (c.1450-1521), compositor de qui enguany es compleix el cinc-cents aniversari de la seva mort i qui, segons un tractadista del renaixement, va ser el "Miquel Àngel" de la música i, en el sentit modern, el primer compositor d'Occident.

I si aquest és el cas, ¿com així se'l coneix tan poc entre el públic en general? El cas és que per començar no se sap res de la seva vida... Quan va néixer i el lloc exacte naixement és especulació, si bé sabem que va ser a mitjans del s. XV a una regió del que ara seria Bèlgica. Va seguir, pel poc que sabem, els estudis musicals normals d'aquell temps: escolanet, llatí, cant i contrapunt. Un oncle el va fer hereu i sobtadament va ser ric, cosa que tal vegada propicià la seva tendència, segons un testimoni de l'època, a escriure música "quan vol, i no quan l'hi demanen". Com que per no saber no sabem ni tan sols el seu nom vertader, ha passat a la història com a "Josquin" (pronunciat Joskan) que és com si els llibres es referissin a Beethoven i Picasso senzillament com Ludwig i Pablo, respectivament.

Professionalment va treballar pel poderós Duc de Ferrara i fins i tot pel Vaticà. A la Capella Sixtina va escriure insolentment el seu nom sobre un mur (si és que va ser ell). També va coincidir amb Leonardo i Lucrezia Borja; i Baltasar de Castiglione al seu famós tractat *El cortesà* relata que els esnobs del renaixement italià escoltaven música just si era de Josquin, tal era el seu prestigi entre els *litterati*. Ah, i si encara faltassin més proves del seu prestigi, Luter el va titllar com a "el gran mestre de les notes".

La seva obra musical és immensa, unes tres-centes composicions, si bé a vegades els musicòlegs no es posen d'acord sobre l'autoria de moltes peces musicals atribuïdes a ell. Va escriure, sobretot, música sacra amb textos amb llatí, però també cançons profanes amb text amb francès. Gairebé tota la seva música és polifònica i basada en la tècnica del contrapunt. Això vol dir que hi ha moltes melodies que coincideixen al mateix temps però amb independència. La polifonia i el contrapunt, a diferència del cant pla d'estil declamatori, crea una gran complexitat que obscureix el text i per això les autoritats eclesiàstiques aviat la van criticar. Els feligresos no la poden cantar per massa complicada i just anys i anys d'estudi habiliten un músic a poder-la compondre. Però els avantatges són obvis: la polifonia crea un mosaic de colors musicals abstracte, eteri, incommensurable com Déu i com el llum que entra per un vitrall d'una catedral gòtica: molts, molts de colors diferents i amb matisos distints, però amb una inexplicable coherència. I així és la polifonia i el contrapunt de Josquin: moltes melodies simultànies, però totes cohesionades per una força invisible i totpoderosa.

Avui en dia no hi ha unanimitat en la forma d'interpretar la música de Josquin. Les versions més normals solen ser per a veus sense instruments, però a vegades alguns grups hi afegeixen instruments (orgue, sacabutx, llaüts i altres instruments de corda). Un dels dilemes dels intèrprets és el tema de la *musica ficta*. Molt breument i un poc barroerament: el que ara anomenam sostinguts i bemolls en la música de Josquin són opcionals, o sigui, el cantant tant pot entonar un fa sostingut com natural. Un altre tema de debat és si és millor interpretar aquesta música en grups petits (de quatre, sis o vuit cantants) o grups corals més grans (vint membres). I posats a filar prim: els experts discuteixen de si avui en dia les veus agudes les han de cantar dones (inaudit fa cinc-cents anys) o nins (que és el que es feia 4). En resum: els intèrprets que vulguis recrear aquesta música tenen un ventall de possibilitats interpretatives enorme perquè la informació de la partitura és escassa.

Fent clic aquí i clic allà a YouTube es poden trobar moltes versions del seu famós "Ave Maria" que és una de les millors peces pels qui es vulguin introduir en la monumental obra de Josquin. I alguns dels gràfics que els usuaris han introduït ajuden a entendre el funcionament del contrapunt, com les veus s'ajunten i es separen, avancen i retrocedeixen. Entre les dotzenes de grups que han gravat les obres de Josquin, destaca The Tallis Scholars, dirigits per Peter Philips. Les seves versions són sensuals i perfectes i normalment sense instruments. Per una altra banda, la ciutat flamenca d'Anvers, prop d'aquí on Josquin possiblement va néixer, és, que jo sàpiga, l'única que ha organitzat un festival per celebrar els cinc-cents anys de la seva mort (<https://amuz.be>) i presenta molts de grups amb noves perspectives interpretatives d'aquesta música. El director d'aquest festival explicava fa poc en unes declaracions que Josquin era "el Bach" del renaixement. D'acord: el Miquel Àngel, de la música; el Bach del renaixement... però serà aquest aniversari la declaració de Josquin com a Josquin, el primer gran compositor d'Occident?

La nova prohibició de la música dels Talibans

Antoni Pizà

A pesar de les seves promeses de moderació, quan el passat 15 d'agost els Talibans van recuperar el govern de l'Afganistan, alguns col·lectius molt concrets van començar a veure que serien objecte de repressió directa. Les dones i la comunitat LGBTI+ van ser els primers a rebre l'hostilitat del nou règim, però seguidament també els músics, entre molts altres. A finals d'agost, el portaveu dels nous senyors del país, Zabihullah Mujahid, va declarar al *New York Times* que la música es prohibiria, però —intentant donar una imatge menys bel·licosa i més moderada— va afegir que confiava que es podria persuadir a la gent d'abandonar la música sense haver d'imposar la norma per la força. No ha estat així. En les darreres setmanes s'han reprimit, torturat i possiblement assassinat molts músics del país; aquest és el cas de Fawad Andarabi, un dels grans intèrprets del repertori tradicional. Alguns músics per por han entregat els seus instruments voluntàriament a les autoritats per evitar la represàlia i la majoria d'emissores de ràdio i TV han eliminat la música de la seva programació.

Després d'unes dècades de comunisme en els anys setanta i vuitanta, els Talibans van governar l'Afganistan fins al 2001, quan van ser derrotats per una coalició occidental. Ja durant aquest període (1996-2001) la música va ser absolutament prohibida i els músics renegats van ser castigats. A partir del 2001 fins al passat mes d'agost es pot dir que s'havia recuperat gran part de la tradició musical afgana. Es van crear, per exemple, iniciatives com l'Institut Nacional de la Música de l'Afganistan (ANIM) que preserva i transmet el llegat de la música tradicional oral. (A la web es pot veure i escoltar el resultat de la seva feina; www.anim-music.org). Però fa uns dies, com era d'esperar, els Talibans van presentar-se a la seu de l'ANIM i van saquejar aules, sales d'assaig i arxius. L'Orquestra ZOHRA (que fa nom per la deessa de la música persa, i per tant, una deïtat preislàmica) fins fa poc va assajar allà. Aquest grup està format exclusivament per dones i nines, simbolitzant els valors occidentals a través de la música que toquen (Beethoven amb repertori autòcton), però també per representar l'emancipació de la dona en aquell país (www.zohra-music.org).

Dins l'àmbit de la música pop, l'Afganistan, com és d'esperar, en els darrers vint anys i fins fa unes setmanes, tenia de tot (rap, rock, etc.), però ara tot se n'ha anat en orris. El programa més popular del canal TOLO TV era *Afghan Stars*, una espècie d'*Operación Triunfo* amb joves i joves de bon veure i millor miula. Gràcies a les meravelles de l'era digital podem veure alguns àvids participants en el programa (<https://afghanstar.tv>). S'ho paga, francament, sobretot per entendre el procés irreversible d'hibridació: els joves de l'Afganistan volen ser com els seus companys generacionals de Palma, Londres i Hèlsinki. A un instrument típicament afgà, com el rubab, hi mesclen sintetitzadors i el persistent compàs de 4/4 del rock angloamericà. Canten en Dari o paixtu, els dos idiomes oficials, però la música sona a pop, rock o hip hop que hagués pogut ser creada a Europa o els EUA. Són musulmans, però adoren les marques i el consumisme occidental, i idolatren el *bling bling* i la *celebrity culture* de la cultura afroamericana. En resum: volen ser com els altres.

No tota la música està prohibida, però. El recitat de l'Alcorà, els cants purament vocals i sacres i la música sense instruments està permesa. Tota l'altre, sobretot si té instruments, està prohibida per mor d'un *hadith* (o sentència) suposadament pronunciada per Mahoma segons la qual, el Dia del Judici Final, s'abocarà plom fos dins les orelles dels qui hagin interpretat i, fins i

tot, escoltat música. Quan els 2001 els Talibans van prohibir la música per primera vegada ja ho vaig comentar en aquestes mateixes pàgines (“Els barbers dels Talibans”) i després en un llibre que té com a un dels fils conductors no just la música que sona sinó la que no sona, la silenciada, la que genera silencis perquè ens incomoda (*El doble silenci*). I jo voldria, francament, no haver de tornar a tocar aquest tema d’aquí uns altres vint anys.

“I am a Catalan”
Pau Casals cinquanta anys després del seu famós discurs a l’ONU

Antoni Pizà

No és molt difícil trobar músics que hagin tingut vides poc edificants i fins i tot francament vergonyoses. Chopin i Wagner eren acèrrims antisemites i Gesualdo, a principis del període barroc, escrivia música tan estranya i discordant com la seva pròpia vida: va assassinar dues esposes i, masoquista com era, per asserenar-se llogava criats perquè l’apallissassin sistemàticament.

Pau Casals (1876-1973) va ser l’extrem oposat de l’artista moralment perdut i de vida infame. Segurament, no hi va haver mai un dia en la seva llarguíssima vida que no mostràs una excepcional generositat i un sentit rectíssim de la justícia. La columna vertebral del seu pensament polític van ser el seu catalanisme i Catalunya —una “província”, va dir ell, ocupada per Espanya—, a més de la subseqüent la repressió franquista d’aquesta identitat nacional. Ell ho sabia bé perquè, quan es va girar la truita, li van confiscar ca seva i, sospitós de subversiu, va haver d’exiliar-se a Prades (França) a partir del 36.

Però, essent Casals un home de principis morals i polítics profunds, des d’allà va començar a ajudar als qui no tenien els seus privilegis d’artista famós i relativament adinerat. Col·laborant amb la Creu Roja, va recaptar fons pels catalans exiliats i quan els alemanys van ocupar França va fer concerts per ajudar els internats als camps de concentració nazis. A Barcelona, anys abans, ja havia fundat una orquestra per oferir concerts als obrers i gràcies a ell van passar per la capital catalana els grans compositors de la música mundial com Schoenberg entre molts altres. I una de les seves grans composicions, *El Pessebre* va ser estrenada a Acapulco en agraïment a Mèxic per haver acollit els expulsats espanyols pel règim feixista de Franco.

Convertit en símbol de la democràcia, la llibertat i la justícia, Casals va ser convidat a les Nacions Unides en tres ocasions. La primera vegada, el 1958, va oferir un concert i, amb el famós pacifista Albert Schweitzer va denunciar la carrera d’armaments entre els poders internacionals (la Unió Soviètica i els EUA). Posteriorment, el 1963 va dirigir a la seu de la mateixa organització internacional la seva obra *El Pessebre* amb l’Orquestra Pau Casals. Finalment el 1971, va llegir un famós discurs en el qual es declarava obertament com a “català” amb la famosa frase de gran ressò “*I am a Catalan*”, un sentiment que si bé latent entre milions de persones, no s’havia articulat mai obertament en un fòrum polític internacional.

Entre els músics catalans, la identitat catalana (en oposició a l’espanyola) és un poc ambigua i controvertida. Granados i Albéniz, catalans de soca-rel, eren espanyolistes, però, contràriament, Robert Gerhard i Frederic Mompou, a més de Casals, just per anomenar alguns noms reconeguts a l’estranger, van expressar sempre el seu catalanisme. Fa alguns anys, per cert, es va crear el Guardó Pau Casals dedicat a la internacionalització de la cultura catalana a l’exterior i el va rebre Jordi Savall, d’idees polítiques claríssimes també, però inexplicablement no s’ha donat a ningú més per ara. El rèdit polític d’aquest Guardó, per tant, està encara per veure.

I si bé, els mèrits musicals de Casals són inqüestionables (des de posar el violoncel en el mapa com a instrument solista, canviar la forma de tocar-lo per a sempre i l'enregistrament de centenars d'obres musicals), el seu pes polític, també és colossal. El possible rendiment polític i electoral de Casals, per exemple, es va sospesar durant la passada Diada Nacional de Catalunya (setembre 2021), dedicada temàticament a la celebració del cinquanta aniversari del discurs, *I am a Catalan*, del 1971 a l'ONU i en la qual hi van participar dotzenes de músics i gent de la faràndula catalana.

En temps de rampant populisme i avenç de l'extrema dreta arreu del món, el missatge de Casals, en tot cas, té encara molta vigència (el trobareu a la web). És curiós com en el maremàgnum d'identitats del present plenament acceptades —des dels transsexuals als perseguits i massacrats rohinyes i uigurs— una declaració tan senzilla com "*I am a Catalan*" encara pugui treure de polleguera a Madrid.

Josep Massot i Muntaner, un políedre de vuitanta anys

Antoni Pizà

La infal·lible *Viquipèdia* defineix Josep Massot i Muntaner com a “monjo benedictí”. I no m’estranya que el protagonista es pugui sentir identificat amb aquest títol, perquè ¿què podia ser més important, al cap i a la fi, que una perseverant dedicació a les coses de la transcendència humana, a l’espiritualitat i a tot allò que, per abreviar, podríem anomenar, la religió? La veritat, però, és que “el pare Massot” —que és com el coneixem els qui com jo no el coneixem molt o el coneixem majoritàriament a través dels seus escrits— encobreix una realitat professional immensament rica, amb una imbricació d’activitats professionals gegantina, inaudita i polièdrica. Res d’això és ditiràmbic: Massot és un escriptor en molts de registres que van de l’assaig als estudis acadèmics; ha estat i és encara activista cultural i polític; i és editor de llibres i revistes, entre moltes altres coses més. Quina vida més rica per un modest monjo benedictí!

Entre les dotzenes de temes que ha tocat la seva aplicada i disciplinadíssima ment —i més que “tocat”, hauríem de dir que ha “aprofundit”— s’hi troba la història de l’etnografia musical de Catalunya i Balears i més concretament tot el que fa referència al gran recull enciclopèdic que es coneix com l’*Obra del cançoner popular de Catalunya*. I d’aquest magne estudi i dedicació n’han sortit molts altres temes i subtemes com l’estudi de figures com Baltasar Samper i Marià Aguiló, entre molts altres. A vegades llegint els potents assaigs sobre la Guerra del 36, escrits amb nervi i contundència, els perfils crítico-biogràfics dels “escriptors i erudits contemporanis”, en la seva ja famosa fórmula, i els volums i volums d’assaigs inclosos en la seva monumental sèrie “A la ciutat dels llibres”, la seva dedicació a la història de l’etnografia o, com podríem dir avui en dia, l’etnomusicologia, queda un poc soterrada, si bé els especialistes, sens dubte, la tenen ben present.

I si el pare és músic, diu un refrany, el fill surt ballador. Massot prové d’una il·lustre família de músics i del que ara diríem musicòlegs. Guillem Massot i Beltran (1842-1900), a vegades conegut com el “Wagner mallorquí”, va ser un bon compositor de vena romàntica i molt inspirada. Un fill seu (i per tant avi del benedictí), Josep Massot i Planes (1876-1943) va ser també compositor i folklorista, autor d’una *Colección de cantos, bailes y tocatas populares de la provincia de Baleares* (publicada per Sa Nostra el 1984 com a *Cançoner musical de Mallorca*). A més, tenim en Melcior Massot i Planes (1870-1953), germà de l’anterior i organista de Santa Eulàlia, i, finalment, el nostre contemporani Biel Massot i Muntaner, germà de Josep i coautor (amb Joan Parets i Pere Estelrich) del *Diccionari de compositors de les illes Balears*. Tot el llegat de la família, per cert, incloent-hi Antònia Capó Garau, esposa de Massot i Planes, ha estat cedit a la Partituroteca i Centre de Documentació Musical de la UIB, institució fundada i dirigida per Joan Company i que des de fa tants anys ajuda a conservar el patrimoni musical de ca nostra.

De Massot, tots en podem aprendre alguna cosa. Sense ell i els seus escrits, per exemple, jo no hauria pogut publicar res sobre Baltasar Samper. Però més enllà dels temes puntuals, hi ha un aspecte de la seva obra que pot arribar a tothom sigui quin sigui el seu camp d’especialització. Bartomeu Fiol ho ha dit millor que ningú referint-se al seu llenguatge com a “modèlic (...) d’una naturalitat i fluïdesa extraordinàries que no crec que mai hagi fet mal en cap orella”. I sens dubte hi ha també la força dels arguments, els seus poders de persuasió i, en definitiva, tot aquell *je ne sais quoi* que va més enllà de la prosa acadèmica. Al políedre temàtic, que és l’obra de Massot, hi hem d’afegir un altre cara: la de l’estilista de la prosa.

Josep Lluís Galiana, un home del renaixement

Antoni Pizà

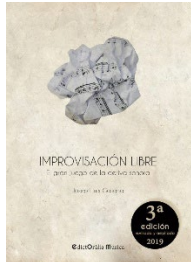
Sense voler ser hiperbòlic, gosaria dir que davant la quantitat d'activitats de Josep Lluís Galiana no és difícil pensar que ens trobam davant una nova encarnació de l'home del renaixement, i no és broma. Compositor, poeta, musicòleg, assagista, periodista, gestor cultural, editor de llibres i discs, comissari de cicles de música i altres activitats artístiques, Galiana, efectivament, es dedica a un gran nombre d'activitats, però siguem clars: baix la gran varietat hi ha una sòlida i implacable lògica. Galiana no es dedica a la cria de canaris ni a l'exportació de la taronja valenciana. L'assortiment de les seves iniciatives té una tònica clara: la música i, més concretament, la música experimental i les seves ramificacions multidisciplinàries.

El seu llibre *Improvisación libre: el gran juego de la deriva sonora* (2019), per exemple, és un tractat sobre la música que es crea de forma espontània i sense el guió d'una partitura o la memòria. Tant la música de concert d'avantguarda ("clàssica") com el jazz han explorat aquest camí de creació. Galiana és un músic que té formació de conservatori, però que també ha begut del *free jazz* d'Ornette Coleman i Cecil Taylor, entre molts altres. Amb tot, un dels noms que Galiana reivindica és el del pianista mallorquí Agustí Fernández, amic i col·laborador en distints projectes musicals. Per una altra banda, Guy Debord (aquell del famós tractat *La société du spectacle*) i del moviment *situacionista*, ajuda a Galiana, a donar un marc teòric a la improvisació i utilitzar "la teoria de la deriva", per ressaltar més el valor dels processos creatius davant de les obres acabades i "mortes".

A part d'aquesta monografia, Galiana també és autor de diversos reculls dels seus articles periodístics, la majoria publicats al diari LEVANTE-EMV. Un d'aquests reculls, *Pianos y pianistes: Dos décadas de crítica musical y otros escritos pianísticos* (2020) compila els escrits relacionats amb aquest instrument i els seus intèrprets. Galiana, durant poc més o menys vint anys, va organitzar cicles de música al Club Diario Levante a València i va tenir ocasió de conèixer directament el món d'aquest instrument. A més, com a crític i columnista del LEVANTE-EMV va poder reflexionar sobre aquests i altres concerts. El públic i els lectors mallorquins trobaran en aquests articles alguns noms coneguts com el d'Agustí Fernández, que ja he esmentat, així com Bartomeu Jaume i Tomeu Moll, pianistes mallorquins establerts a València. També hi apareix en diverses ocasions, com no podia ser d'altra manera, el nom de Perfecto García Chornet, pianista que a pesar de ser valencià va ser mestre de molts músics de Mallorca i va actuar aquí en moltes ocasions.

Les molt diverses activitats de Galiana —el seu esperit renaixentista, com l'he descrit abans— el forcen, com és d'esperar, a situar-se en un univers creatiu poc conreat per la crítica i per tant poc conegut. Les formes de creació que ell defensa i sobre les quals teoritza, com la improvisació lliure o els inicis de l'electroacústica, a vegades el duen a reclamar per a la història personatges de la creació que haurien de ser més coneguts. A més dels "classics" de l'experimentalisme musical d'Espanya com Carles Santos i Llorenç Barber, de tant en tan, en els escrits de Galiana es reivindiquen figures com la de Juan García Castillejo (el "cura Castillejo") un excèntric i genial capellà que va inventar un pioner *Aparato Electro Compositor Musical* (1933), o sigui un avantpassat dels sintetitzadors i tot el que posteriorment serien les bases de la música electrònica. No ve malament, de tant en tant, obrir-se a tantes músiques que no se solen

programar habitualment i que, de fet, ni tan sols estan pensades per ser programades, “músiques” que estan a camí entre el que ara es denomina instal·lació, art sonor, escultura sònica i tantes altres formes que no caben en cap definició del que és o ha de ser la creació sonora. Just per això, s’ho paga llegir els escrits de Galiana. I naturalment, s’ho paga escoltar els seus enregistraments sonors, possiblement la millor praxi a la teoria.



Improvisación libre. El gran juego de la deriva sonora. València: EdictOràlia Llibres i Publicacions, tercera edició, 2019, 260 p.
20€



Pianos y pianistes. Dos décadas de crítica musical y otros escritos pianísticos
València: EdictOràlia Llibres i Publicacions, 2020, 236 p.
20€



Josep Lluís Galiana, a la seu d’EdictOràlia y Lliquen Records. Foto: Daniel García-Sala.

Sweelinck, el gran precursor

Antoni Pizà

Amsterdam, com Mallorca, pateix des de fa temps la plaga del turisme de masses, però també frueix de tots els indubtables beneficis que aquest aporta. Tots els qui han visitat la indulgent metròpolis holandesa han fet passada pel seu famós “districte vermell” (o “zona de tolerància” com a vegades se l’anomena ara). Hi ha cafès amb drogues legals, com hi ha locals a on els treballadors i treballadores del sexe poden exercir lliurement i amb seguretat el seu ofici (segons he sentit a dir).

Enmig d’aquest submón aparentment delictiu, però en el fons dirigit cap al turisme, s’hi troba l’Oude Kerk o Església Antiga d’Amsterdam, un primerenc temple calvinista ara reconvertit en un impressionant centre d’art contemporani. En aquesta església, precisament, a finals del s. XVI i principis del XVII, hi va tocar l’orgue durant quaranta-tres anys un músic d’importància cabdal, però que difícilment queda registrat en la ment dels aficionats a la música, a no ser que siguin organistes. Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), de qui enguany es compleix el cinc-cents aniversari de la seva mort podria ser considerat “el gran precursor” de la música per a teclat (orgue, clavecí, carilló, virginal, clavicordi i fins i tot el piano modern).

Repasant els detalls de la seva vida, un punt important és que la seva plaça d’organista a l’Oude Kirk no suposava haver de compondre música i es va poder dedicar quasi exclusivament a l’ensenyament (normalment sol ser el cas invers: els creadors volen deixar les classes per poder compondre, pintar o escriure). La seva reputació internacional de fet eren el resultat directe de la seva tasca com a professor d’orgue. Com a tal, va ensenyar els secrets d’aquest instrument (com tocar-lo, però també com construir-lo i arreglar-lo) a dotzenes d’alumnes que, ja ensinistrats pel mestre i repartits per les esglésies principals dels Països Baixos i, sobretot, Alemanya, van estendre arreu d’Europa el seu estil organístic. Un alumne d’un alumne seu va ser, precisament, J. S. Bach i d’aquí, una vegada més aquesta idea de Sweelinck com a “precursor” de tantes coses musicals, fins i tot de Bach i dels dos grans segles de la música europea que ell va engendrar, el XVIII i el XIX.

Sweelinck va escriure unes setanta obres per a teclat (l’orgue, principalment) i més de quatre-centes obres vocals tant sacres com profanes (motets, psalms, *chansons*, madrigals, etc.). Una curiositat és que no va escriure mai cap obra vocal en el seu propi idioma, l’holandès, i sempre va preferir el francès, l’italià (llengües de moda) i, per a obres litúrgiques, naturalment, el llatí. Una altra curiositat: va imprimir i publicar la gran majoria de les seves obres en una època que la difusió de la música —compra i venda de partitures— se solia fer encara a través de còpies manuscrites. Que imprimís en grans i bells volums recopilatoris moltes de les seves obres vol dir que ell hi veia un possible guany pecuniari en la venda de les seves obres i que el seu nom era d’enorme prestigi.

Una de les seves composicions més coneguda és la *Fantasia cromàtica* per a orgue o clavecí (a YouTube en trobareu moltes versions). És una “fantasia” perquè ve a ser una transcripció d’una improvisació (com la que Sweelinck executava a la Oude Kirk). I és “cromàtica” perquè —per a entendre’ns en llenguatge pla— utilitza moltes notes “negres” del

teclat, cosa que li permet a qualsevol moment canviar de tonalitat i no definir-se en una sola (re major o la major, etc.). L'efecte és una música com un riu que no saps cap a on va a parar, a on et durà. A la web es poden trobar les versions originals per a orgue i clavecí, però també versions modernes per a quartet de corda o orquestra sencera. Qualsevol d'ella pot deixar l'oient bocabadat.

Ara, posats a badar boca proposaria una altra *Fantasia* (Sweelinck en va escriure moltes) interpretada al piano modern per Glenn Gould i que també es troba a la web. Si algú haguera pogut tenir dubtes de què és la polifonia i contrapunt, cap versió de Sweelinck millor que aquesta per sentir com moltes melodies distintes, independents i separades es poden conjuntar en un tot coherent. La música de Sweelinck és un mecanisme de rellotgeria impecable i perfecte, i és precisament un pianista modern, Glenn Gould, qui cinc-cents anys després de la seva mort encara ho fa evident.

Cecília, possible verge, falsa màrtir i patrona accidental dels músics

Antoni Pizà

Imagina't que això et passi a tu. Has convertit al cristianisme el teu home i el teu cunyat, i ara, com a càstig per aquest crim, les autoritats de la Roma pagana et condemnen a mort. Et fiquen dins una pica amb aigua bullent, baix la qual hi ha potents flames i estelles de fusta que cremen i cremen. Un esclau atia el foc amb una forca i el venta perquè encara cremi millor.

Miraculosament, però, mentre estàs dins aquella aigua que t'hauria d'escaldar, sobrevius i no et passa res, ni una bòfega, ni el més petit socarrat. El botxí, mentrestant, seguint les ordres estrictes del Prefecte de Roma, autoritat màxima en aquests casos d'alta criminalitat, decideix agafar el dret i ordena que et peguin una destrallada per decapitar-te, però no funciona, no passa res. Llavors arriben contundents dues destrallades més, i ara sí, finalment el cap es desprèn del cos i rodola un parell de passes lluny, però encara ets viva, bategues i no mors fins al cap d'uns dies, suficient temps per convertir al cristianisme algunes ànimes paganes més.

Això, poc més o menys, és el que es representa molt gràficament a una pintura anònima del s. XIII, actualment a la Galleria degli Uffizi. Es tracta de la llegenda de Santa Cecília, jove romana i cristiana que, per defensar la seva virginitat i la seva fe, va morir màrtir. La història és possiblement inventada; no hi va haver mai una dona anomenada Cecília que passàs per aquestes calamitats, però hi ha un document del s. V, aproximadament, que relata aquests fets, la *Passio Caecilia*, que són repetits a la *Llegenda àuria* del s. XIII. A partir d'aquí, la potent història d'una jove verge que accepta la tortura per principis de fe (pel seu cristianisme) va començar a captivar la imaginació de literats, artistes plàstics i músics. Chaucer, per exemple, també la recopila incongruentment als seus salats *Contes de Canterbury*. Músics com Handel i Purcell, alguns segles després, li dedicarien composicions. I el gran Rafael deixaria la imatge icònica que molta gent coneix de la santa tocant (o rebutjant, segons s'interpreti) l'orgue. ¿Però com, a poc a poc i molt misteriosament, Cecília, la suposada màrtir romana va convertir-se en la patrona, protectora i defensora dels músics?

No hi ha una explicació definitiva, però la primera versió de la seva vida, la *Passio Caecilia*, es va transcriure malament i a Cecília se la descriu equivocadament cantant acompanyada d'un orgue. Per una altra banda, al barri romà de Trastevere, actualment zona d'oci nocturn i desgavell, hi ha encara ara la basílica de santa Cecília. Se sol dir que aquesta església es va construir al solar de la casa de Cecília (ja hem dit que no hi va haver una Cecília històrica). El cas és, però, que aquest barri en temps antics acollia la comunitat jueva i celebrava la figura d'Ester, la dona persa que va evitar un pogrom contra els jueus. Aquestes celebracions (la festa del Purim) es feien amb molta gresca i música de tota classe i d'aquí la relació de la basílica cristiana, la seva santa i els seus antecedents jueus que celebraven el Purim amb música.

Hi ha, a més a més, un fet de sentit comú: tradicionalment les religions han considerat la música un art que pot incitar a la concupiscència i és normal que per apaivagar aquesta tendència els primers cristians triassin com a patrona una figura casta, desposseïda de sexualitat, una verge, una persona que va saber controlar aquesta passió humana tan perillosa que és la sexualitat. El gran Rafael, precisament, va pintar la seva famosa imatge de santa Cecília, "abandonant" els instruments musicals als seus peus i rebutjant la música. Fins i tot el

petit orgue sembla que està a punt de caure-li de les mans, com si ja no el volgués tocar més. Sigui com sigui, que Cecília acabàs sent la patrona dels músics és un fet totalment accidental.



La passió de santa Cecília, Mestre de Santa Cecília, s. XIII. Galleria degli Uffizi, Florència



L'èxtasi de santa Cecília. Rafael, s. XVI, Pinacoteca Nacional, Bolònia.

Òpera, diversitat i inclusió Estrena una nova òpera afroamericana a Nova York

Antoni Pizà

La inauguració de la temporada d'òpera a qualsevol ciutat important sol ser un gran esdeveniment i el Metropolitan Opera de Nova York (MET) no és cap excepció. És, lògicament, una nit de gala i tots els rituals de «*le grande monde*» es despleguen amb rigor litúrgic. Hi ha autoritats polítiques, naturalment, però sobretot lluminàries del món de les altes finances, la cultura i la ciència. Hi ha, també, sectors de la societat que no s'ho voldrien perdre per res del món: un petit univers d'estudiants de música tan ambiciosos com pobres i alguns grups com, el col·lectiu LGBTI+, molt discrets i durant anys invisibles a ulls externs, que canalitzen estètiques de lluita personal i col·lectiva a través de l'escapisme i el ritualisme de l'òpera.

Al MET, emperò, «*l'opening night*» tradicionalment tenia un requeriment molt important: sempre es presentava una òpera del gran repertori amb cantants molt coneguts, per exemple *La traviata* de Verdi amb Plácido Domingo. Aquesta fórmula no fallava mai. Les butaques es venien totes i els *donors*», importantíssim element en un sistema que requereix el suport econòmic del sector privat, interrompien els seus compromisos habituals, a Davos, Aspen o la City de Londres, i dirigien els seus jets a NY per veure «la seva» *Traviata*, la que ells havien ajudat a pagar.

Això era abans; però això és ara. El passat 27 de setembre després de dos anys de clausura per mor de la pandèmia per primera vegada en els cent trenta-vuit anys de la seva història el MET ha inaugurat temporada amb una òpera d'un compositor afroamericà, *Fire Shut Up in My Bones* (aproximadament, «El foc que crema dins els meus ossos» o en la traducció més usual del vers de Jeremies: «un foc que crema, com un incendi als meus ossos»). El compositor és Terence Blanchard i el llibret, obra de l'afroamericana, Kasi Lemmons, està basat en el llibre autobiogràfic del columnista afroamericà del *New York Times* Charles M. Blow. La directora d'escena d'aquest muntatge ha estat Camille A. Brown, la primera vegada que un afroamericà o afroamericana munta una obra a l'escenari principal del MET.

L'argument de l'òpera relata el trauma del racisme sistèmic i l'abús sexual. La música, val a dir, eludeix els perfils de les avantguardes dels darrers cent anys, la dissonància, l'atonalitat i la mètrica musical irregular i és, contràriament, accessible amb un llenguatge musical basat, per dir-ho molt breument, en el jazz. Blanchard és molt reconegut com a intèrpret i compositor de jazz i ha donat la volta al món amb els seus músics dotzenes de vegades. A més a més, ha escrit bandes sonores per a moltes pel·lícules, entre elles les de Spike Lee i per tant coneix perfectament els estratagemes, els codis, de com narrar amb sons. Aquesta òpera n'és una prova. L'estrena va ser un èxit i d'aquí a cent anys *Fire Shut Up in My Bones* podria esdevenir la nova *Traviata* i Blanchard el futur Verdi.

L'exitosa estrena d'aquesta òpera ha coincidit amb l'aparent voluntat del MET de generar un clima de diversitat i inclusió. Efectivament, el món de la música clàssica (i sobretot el de l'òpera) «té un problema», com es diu en una frase feta, perquè en els EUA, sobretot, però a la resta del món també, es programen solament obres que exclouen grans sectors de la

població actual dels països occidentals, persones d'origen africà i asiàtic, especialment. Si bé el reconeixement del «problema» va començar anys enrere, el MET, des de fa poc més o menys dos anys, esperonat per l'assassinat de George Floyd (estrangulat per un policia blanc durant més de nou minuts) i pel moviment Black Lives Matter (BLM), ha pres moltes mesures per començar a resoldre les qüestions de diversitat i inclusió. A més d'encarregar una òpera a un reconegut compositor afroamericà, Blanchard, ha fitxat Valerie Coleman, Jessie Montgomery i Joel Thompson, tots afroamericans, com a part d'una iniciativa d'encàrrecs d'obres. Addicionalment, intentant seguir una política d'inclusió de gènere, per a la temporada d'ara 2021-22, hi haurà cinc dones a la batuta (Jane Glover, Karen Kamensek, Susanna Mälkki, Eun Sun Kim i Nathalie Stutzmann), solucionant així, si bé temporalment, una altra situació tan injusta com absurda. Veurem què passarà.

Pauline Viardot, cantant, compositora i dona independent

Antoni Pizà

Segons es conta, pocs mesos abans de morir, la cantant i compositora Pauline Viardot (1821-1910) va redactar una llista de tota la gent que havia conegut durant tota la seva llarga vida (va morir pràcticament nonagenària). Li van sortir uns tres-cents noms, tots ells lluminàries del s. XIX artístic i intel·lectual, entre ells: Chopin, Rossini i Liszt, entre els músics, però també entre els literats George Sand, Victor Hugo i Giuseppe Mazzini (ideòleg del nacionalisme italià). Ho podríem dir d'una altra manera: Viardot va conèixer, tractar i col·laborar amb tothom que era qualcú en el món artístic del s. XIX.

Nascuda ara fa dos-cents anys a París, va ser filla dels famosíssims cantants espanyols Manuel Garcia i Joaquina Siches (coneguda també com a Briones). De petita va viatjar arreu del món amb la família, i fins i tot va arribar a Nova York a on els seus pares van muntar el primeríssim "Don Giovanni" americà de Mozart. Viardot va estudiar piano amb Liszt i a pesar de demostrar grans habilitats com a instrumentista, sa mare va decidir que havia de concentrar-se en la seva carrera com a cantant i aviat va debutar en els millors teatres d'Europa. El 1839, per exemple, interpreta a Londres el paper de Desdemona de l'òpera "Otello" de Rossini i uns anys després a Moscou el de Rosina al "Barber de Sevilla" també de Rossini.

Quan tenia divuit anys, George Sand va facilitar el seu matrimoni amb Louis Viardot, escriptor, hispanista i eminent traductor del "Quixot" al francès. George Sand, defensora de la independència de les dones li va aconsellar que acceptàs aquesta proposta matrimonial perquè a pesar que ell era vint-i-un anys major que ella, segons Sand, ell li permetria fer "el que volgués". I efectivament, Pauline va fer el que va voler: durant dècades va mantenir una relació matrimonial amb Louis i van tenir tres fills, però les normes de la societat, com li haguera pogut dir Sand, no la van aturar de tenir altres relacions. La més important va ser la de l'escriptor rus Ivan Turgénev amb qui també va escriure algunes òperes. Louis, Pauline i Ivan van viure junts en "ménage-à-trois" durant dècades. Pauline era el centre de les atencions dels dos homes; un era el pare, espòs, i l'estructura de la família; l'altre era la diversió pura. Possiblement tots necessitem ambdues coses, però ells aparentment van aconseguir que una fórmula molt poc convencional funcionàs per a tots. Déu n'hi do.

Si bé en una primera fase en la seva carrera artística, Viardot va aconseguir la fama com a cantant, ja en edat madura, els seus interessos van enfocar-se cap a la composició. El conjunt de la seva obra és gros i variat, però com és lògic destaca per les seves obres vocals. Va escriure quatre òperes, tres d'elles amb llibret de Turgénev i una "Cendrillon" ("Na Ventafocs" com titularia la seva versió l'excèntric i genial Alcover), amb llibret de la mateixa Viardot. Avui en dia, emperò, les obres que més s'interpreten de Viardot (si és que s'interpreten mai) són les seves cançons. Fa poc, per exemple, i per celebrar aquests dos-cents aniversari, la Fundació Juan March de Madrid va programar unes *Canciones españolas* (escrites amb son pare Manuel García) i dues obres per a piano, "Gavotte" i "Sérénade". Aquestes obres són botons de mostra del que hagués pogut ser una gran carrera musical perquè tota la seva música realment és de qualitat. Ara bé, aquesta música mostra les característiques d'una creadora que no es va dedicar plenament a la composició com els seus companys generacionals de sexe masculí, Chopin, Schumann i Liszt, entre altres.

Viardot va dedicar-se també a adaptar moltes obres d'altres compositors, com és el cas del seu arranjament de les dotze masurques de Chopin per a veu i piano, una autèntica curiositat, certament, però en realitat, més que una curiositat, o sigui, obres molt dignes de ser programades i escoltades. En tot cas, si bé la seva carrera com a músic és molt respectable, avui en dia se la recorda, sobretot, com a dona avançada i independent que a pesar de les restriccions del seu temps va ser capaç de crear-se una vida al marge de les normes de la societat. La seva "mestra" George Sand n'estaria orgullosa.

L'antijudaisme del *Misteri d'Elx*

Antoni Pizà

Per primera vegada en sis-cents anys, enguany Elx no celebrarà la popularíssima festa del *Misteri* per la Mare de Déu d'Agost. La raó? La pandèmia que desaconsella congregacions massives de gent. El COVID19, però, just és un problema temporal –esperem– per a aquest drama musical medieval, patrimoni intangible de la humanitat, segons la UNESCO, i orgull de la població d'Elx, perquè darrerament s'han començat a qüestionar alguns aspectes poc edificats del text, que segons alguns erudits és una mostra descarada d'antijudaisme.

El *Misteri d'Elx*, com és sabut, és el drama més antic d'Europa. Íntegrament cantat, es tracta d'un conjunt molt heterogeni de texts i peces musicals que va prendre forma, probablement, en el s. XV, però amb moltes adicions posteriors. El text, escrit en occità-català (i amb fragments en llatí), relata la mort de la Mare de Déu, l'intent per part d'un grup de jueus de profanar-la i l'assumpció del seu cos incorrupte al Cel. Se sol representar en dues jornades, anomenades *Vesprà* i *Festa*, el 14 i 15 d'agost dins la Basílica de Santa Maria a Elx, església construïda sobre una mesquita. La música consisteix en vint-i-sis peces que avui en dia s'interpreten vocalment amb la sola excepció de l'*Araceli*, un cant acompanyat per guitarra i arpa, i alguns interludis d'orgue.

L'antijudaisme (i no antisemitisme, ja que l'aversion aquí és a la religió i no a la raça) del *Misteri* es concentra en la segona jornada anomenada *Judiada*. Segons l'argument, mentre alguns Apòstols vetllen el fèretre de la Mare de Déu, un grup de jueus, atrets pels bells cants cristians, van a tafanejar, i veient el cos de Maria intenten fer-se'l seu.

No és nostra voluntat
Que esta dona soterreu,
Ans de tota pietat vos manam
Que ens la deixeu.

E si açò no fareu
Nosaltres cert vos direm
Que us manam en quant podem
Per Adonai que ens la deixeu

Aquest episodi agressiu-passiu dona pas una acció violenta. Un dels jueus intenta apropiarse del cos de la Mare de Déu per la força, però miraculosament queda baldat. Els jueus, horroritzats per aquest inesperat càstig, cauen de genolls i imploren perdó. Aquí els cristians negocien la seva cura i salvació:

Prohomens jueus, si tots creeu
Que la Mare del Fill de Déu
Tostemps fon verge, sens dubtar,
Ans e après d'infantar

Pura fon e sens pecat
La Mare de Déu glorificat,
Advocada dels pecadors.
Creent açò guarireu tots.

I aquí els jueus penedits –i desitjant guarir-se immediatament– responen:

Nosaltres tots creem
que és la Mare del Fill de Déu.
Batejau-nos tots en breu
Que en tal fe viure volem

A ella devem server
Tot lo temps de nostra vida,
Puix sa bondat infinida
Nos vullgué així guarir

La Festa culmina amb la Coronació i Assumpció de la Mare de Déu durant la qual cristians i jueus conversos canten junts en senyal de relativa germanor (*relativa*, perquè són “nous cristians” i per tant, per ara, encara sospitosos).

¿Què es pot fer, aleshores, quan una obra d’art resulta ofensiva a una comunitat de gent? La censura no és la millor solució perquè aplicada estrictament hauria d’incloure moltes obres de la imaginació humana que habiten territoris èticament dubtosos. La *Passió segons Sant Joan* de Bach, per exemple, té passatges plens antijudaisme, com són antijueus alguns fragments de Shakespeare, per a no dir res de les anacròniques i bel·licoses festes de “moros i cristians” així com tantes altres expressions culturals. No es tracta de censurar ni el *Misteri* ni Bach ni Shakespeare, però ¿no seria hora –sobretot en el cas del *Misteri*– de començar a parlar del seu antijudaisme?

Nelson i la «bombolla» electoral de Nova York

Antoni Pizà

Durant molt de temps m'he enganat a mi mateix, i de rebot he enganat els altres: em pensava que no coneixia cap republicà a NY. Quan els amics de Mallorca em demanaven detalls sobre les idiosincràsies de la vida nord-americana, sabent que jo vivia a Nova York, la conversa començava o acabava dient: «però clar, tu vius a NY, i això no és els EUA». La «bombolla» de NY és real, però jo anava errat: a NY hi ha molts de republicans i jo en dec conèixer molts.

Així, perplex, vaig començar a pensar amb Nelson amb qui des de fa anys havia perdut el contacte, però qui darrerament m'havia començat a enviar missatges generals, repiulades de Twitter, notícies *fringe* amb tota classe de conspiracions de l'*alt right*. Nelson, als anys noranta, havia estat crític de cinema a un bon setmanari de NY. Els seus gusts eren molt europeus i elitistes. Anava a tots els festivals de cinema; coneixia guionistes i directors; esporàdicament aconseguia seduir un jove actor enlluernat per les seves ressenyes i la seva còrpora talla XXXL de *bear*. «*Cinema vérité...*», amollava aquí i allà; «*nouvelle vague...*» i «*Cahiers du cinema...*» li sentia dir, copa en mà, als còctels de les productores, mentre no perdia de vista la palangana de canapès. Al cap de pocs anys, però, el setmanari va tancar; ell es va quedar sense feina, i amb un inexplicable cop de sort va aconseguir entrar d'ajudant de biblioteca a un institut de secundària d'un barri pobre, una feina molt inferior, segons ells, al seu calibre intel·lectual.

Això va ser el principi del final. «I vostè, com es va arruïnar?», demana un personatge de Hemingway. «Primer, a poc a poc; i després, de cop», respon glacial l'interlocutor. Així va ser el descens de Nelson. L'egoisme dels adolescents de l'institut, ell automàticament l'atribuïa al nivell social, la raça i la religió dels jovencells. No aguantava que el govern els proveís llibres gratuïts que ells no llegien o que, al centre d'ensenyament, diàriament hi hagués un dinar molt nutritiu i de franc que ells, tanmateix, tudaven, preferint el McDonald's de la cantonada. La nutricionista, segons ell, era una lesbiana de l'extrema esquerra.

Aquesta feina també la va perdre. Sa mare, que encara l'ajudava econòmicament als seus gairebé seixanta anys, es va morir i la pensió que compartien es va eixugar de cop. Aviat, el propietari del seu pis —un immigrant espavilat d'un país musulmà— va començar un procediment de desnonament contra ell. Va engreixar més; el sucre i tota la resta de paràmetres de salut van desbordar-se. Li van donar la inutilitat laboral i va aconseguir un ajut de subsistència, a més de protecció contra futurs desnonaments. La medicina gratuïta, amb gran sorpresa seva, entrava en el paquet de prestacions socials que li corresponien.

Ara, sobtadament, tenia molt de temps (i poca mobilitat física) i va trobar conhort connectat a la xarxa. Passava hores i hores davant l'ordinador (una altra prebenda de l'estat del benestar) i llegia furiosament blogs republicans i de l'*alt right*; s'alimentava de teories d'una lògica, als seus ulls, aclaparadora: els demòcrates eren tots pederastes; volien imposar el socialisme radical; prohibirien les metralleres semiautomàtiques i altres armes de guerra; permetrien que els afroamericans visquessin als barris residencials de xalets adossats i casetes unifamiliars; els immigrants li prendrien la feina (a ell, precisament, que feia temps que no n'havia tingut cap); la propera vacuna ens convertiria a tots en robots homosexuals...

Nelson, vaig pensar, sens dubte, havia votat el líder republicà, i com ell, milions d'altres. Ara veig que fins i tot en la meva bombolla de NY hi ha hagut republicans. I més d'un, segurament.

D'una curolla a una realitat L'Auditorium de Palma compleix 50 anys

Antoni Pizà

Al principi degué parèixer la visió d'un il·luminat, d'un somiatruïtes, una curolla que no tenia cap possibilitat de prosperar. Eren els foscos anys cinquanta, l'empresari Marc Ferragut Fluxà (Inca 1901-1981) acabava de sortir d'un període de repressió política. Simpatitzant d'Esquerra Republicana, havia estat regidor a Inca. Acabada la guerra, el nou règim el va processar i el va enviar a la presó de Can Mir. Depurat pel règim i guanyada la seva llibertat, va decidir vendre el negoci familiar i es va traslladar a Palma.

Gran melòman i guitarrista aficionat, a Ciutat va formar part del patronat de l'Orquestra Simfònica, aleshores dirigida per Eak-tay Ahn (o Ahn Eak-tai, en coreà), el qual li solia comentar amb humor, però sense amagar una realitat comprovable, que el Teatre Principal, a on solia tocar l'orquestra, tenia una acústica deplorable. Així, recuperat el passaport, un dia a Londres, el 1954, Ferragut va assistir a un concert al Royal Festival Hall, sala que feia poc que s'havia inaugurat, i en va quedar astorat. L'exterior de la sala era ultra modern ("brutalista", fins i tot), però l'interior era acollidor, elegant, simple... I l'acústica era extraordinària (després s'ha hagut d'ajustar en diferents ocasions) i totes les butaques tenien vista completa de l'escenari. Des de Londres va escriure a un amic seu: ¿no estaria bé que a Palma hi pogués haver una sala com aquesta?

I dit i fet, la visió, la curolla, va començar a ser una obsessió. Ja a Palma, Ferragut va comprendre que li costaria tenir socis o inversors (ni públics ni privats). Ara bé, l'Ajuntament de Palma i la Junta d'Obres del Port van oferir un solar al Passeig Marítim i Ferragut va invertir tota la seva fortuna i energia en la construcció de la nova sala en aquells terrenys. El disseny de l'arquitecte Luis Martínez-Feduchi asseguraria la qualitat de l'acústica i evitaria la perillosa "vista parcial" dels teatres tradicionals en forma de ferradura de cavall. Així, el 1966 van començar les obres i ben aviat, el 1969, es va inaugurar. Rafael Ferragut, fill de Marc, ha recordat en alguna ocasió que la mateixa nit de la inauguració, el públic ja començava a entrar i els tècnics encara instal·laven la moqueta...

Ferragut va ser sempre un visionari, un home que volia volar alt, i per a la inauguració va contractar la Filharmònica de Berlín i Herbert von Karajan. L'orquestra va oferir tres concerts amb obres de Mozart, Beethoven, Brahms i Strauss entre altres. Es conta que immediatament després de baixar de l'avió, Karajan va voler comprovar l'acústica del nou edifici. Entrant a la sala va fer una mamballeta; va caminar un poc i en va fer una altra; i després una altra. Els Ferraguts i alguns altres estaven nerviosos, pendents del veredict de Karajan. Quan finalment va donar l'aprovat, tothom va fer un alè, el director va poder anar-se'n a l'hotel a descansar i començar a preparar els assaigs. Però qui van dormir tranquils, van ser els Ferraguts.

En cinquanta anys d'història, l'Auditorium ha acollit les figures més importants de la música, el teatre, la dansa i qualsevol altra forma d'arts escèniques. Personalment, record haver vist Ella Fitzgerald i Keith Jarrett, en jazz; Tadeusz Kantor i Dario Fo, en teatre; el pianista clàssic György Sándor, el qual aquell vespre va rompre dues cordes del vell piano Steinway... i naturalment la Simfònica Illes Balears en moltes ocasions. Si els meus gusts haguessin estat

distints, hauria pogut veure Raphael i Julio Iglesias. I si fos més vell, no m'hauria perdut les distintes edicions del "Musical Mallorca" amb Cecilia i Mari Trini, però em vaig haver de conformar amb l'emissió de RTVE. Però no just són les figures internacionals que han actuat a l'Auditorium, molts grups de teatre illencs hi ha trobat un escenari i un públic ideal com Teatre de Bunyola, Iguana Teatre i Diabéticas aceleradas.

Possiblement, l'Auditorium és una de les poques sales d'Espanya totalment en mans privades i això és una absoluta anomalia. Per consegüent, els reptes de cara al futur són immensos. D'uns anys ençà, hi ha l'enorme competència del Teatre Principal i el nou Palau de Congressos, entre moltes altres infraestructures que compten amb fons públics. Però també hi ha els canvis en els hàbits de consum cultural (massa TV, ordinador i mòbil). Altres reptes provenen de qüestions delicades dins l'àmbit social. D'un any ençà, per una badada grossa en la seva programació, la sala ha rebut protestes i denúncies per presentar programes homòfobs (per part de "Valores Baleares/HazteOir") i xenòfobs (un míting de Vox). Davant tots aquests reptes, el seu futur és fràgil. Queda clar que la gestió de sala ni va ser fàcil en temps de Marc Ferragut ni serà fàcil per a la tercera generació de Ferraguts (Marc i Joan Ferragut) que des de fa poc l'administren. ¿O és que algú voldria veure l'edifici reconvertit en apartaments de luxe per inversors anònims que necessiten aparcar maletes i maletes de *cash* de obscura procedència?

Àries el desert

Antoni Pizà

Fa uns mesos, una neboda meva em va demanar quin era, al meu entendre, el millor teatre d'òpera del món, si la famosa Scala de Milà, el palau Garnier de París o el Liceu de Barcelona. El cas és que ella volia obsequiar el seu company amb un viatge i una inoblidable nit a un teatre de primera categoria. No record què vaig respondre, però si ara algú em fes la mateixa pregunta, probablement els diria que anassin a la península Aràbiga. Els veig les cares plenes de perplexitat: ¿tan enfora hem d'anar per veure òpera?

Comencem per L'Òpera Reial de Masqat (ROHM), a la capital del Sultanat d'Oman. En els pròxims mesos la sala presentarà més de cent espectacles occidentals d'òpera, ballet i simfonies. Els aficionats podran veure *Carmen* (Bizet), *La bohème* (Puccini), *Anna Bolena* (Donizetti) i *La flauta màgica* (Mozart) entre altres. A més a més, les orquestres de La Scala oferiran concerts amb obres estàndard del repertori com la *Novena* de Beethoven. Fins i tot l'Orquesta de Castilla y León oferirà un concert, barreja de clàssics i jazz, amb Chick Corea i Iván Martín (resident a Mallorca). Plácido Domingo, Anna Netrebko i José Cura actuen o han actuat a Masqat.

Un poc al nord d'Oman, es troba Dubai, la capital d'un dels Emirats, metròpoli ultramoderna, nova de trinca, com aquell que diu, i amb un flamantíssim teatre d'òpera nou dissenyant per l'arquitecte danès Janus Rockstock. L'edifici, pràcticament tot de vidre, sembla un vaixell emproat, i està situat a l'ombra del gratacel més alt del món. A més, té la peculiaritat que la sala principal és de multi usos: ara és per fer òpera o concerts simfònics i ara, amb un tres i no res, es converteix amb una sala per acollir un gran congrés, un banquet o una gala per a les grans empreses destacades a Dubai. L'omnipresent Domingo amb Ana María Martínez van inaugurar el teatre el 2016 amb *La traviata* (Verdi) espectacle que enguany repeteix a més d'una producció del musical *El fantasma de l'òpera* (Webber).

Prop de Dubai, es troba Abu Dahbi, capital de l'emirat del mateix nom. Aquesta ciutat-illa té una sucursal del Louvre (ideat per Jean Nouvel) i una altra del Guggenheim; i un campus de la Universitat de Nova York. Fa poc, els alumnes de l'escola de música Reina Sofia de Madrid, van oferir un concert. Sara Baras, la *bailaora*, també va actuar. Un muntatge del Teatro Real de Madrid d'*Aida* (Verdi) així com la ineludible *Bohème* van tenir així mateix un gran èxit.

Seguint el periple, com se sap, Doha, la capital de Qatar, s'ha creat un nom gràcies al futbol i a les arts plàstiques. El Museu d'Art Islàmic, inaugurat el 2008, obra de I. M. Pei, és una de les col·leccions més esplendoroses del món i la germana del xeic de Qatar és generalment descrita com la persona més poderosa en el món de l'art per les compres milionàries que ha fet. En qüestions musicals, però, Doha no acaba de donar el nivell dels altres emirats, a pesar que tenen oficialment un teatre d'òpera i una simfònica. És un bon començament.

Hauria de ser un motiu d'alegria veure que la cultura occidental (òperes i olis sobre tela; universitats i biblioteques) tenen tant d'èxit en aquesta part del món. Però hi ha moltes veus que han fet sonar l'alarma dels possibles perills d'aquesta importació cultural massiva donat l'historial pèssim de drets humans que tenen aquests països. Sense anar més enfora, durant la construcció dels edificis del Louvre, del Guggenheim i del campus de la Universitat de NY hi va haver repetides denúncies per la possible explotació i coerció d'obrers. Sigui com sigui, com a operació de diplomàcia cultural, comprar cultura occidental està donant bons resultats tant

econòmics com d'imatge. Per al món de l'òpera, cantar àries en el desert, pot acabar essent més complicat. Carmen és una dona adúltera; Violetta, la protagonista de *La traviata*, és una al·lota dissipada que beu alcohol i se colga amb una jove de bona casa; a Wagner hi ha incest, assassinats i ambicions de poder desmesurades; Aida, flirteja amb un guerrer d'una tribu enemiga... hm. Com presentar aquests arguments *risqués* a països que prohibeixen l'alcohol i castiguen severament l'adulteri?

L'aposta per la cultura

Antoni Pizà

De tant en tant, jo, com molta gent, em deman com serà Mallorca d'aquí cinquanta o setanta-cinc anys. Que el ritme d'activitat actual és insostenible és una veritat com un temple. Carreteres i autovies que no deixen d'ampliar-se; muntanyes i santuaris plens de torres possiblement cancerígenes; construcció constant, imparabile; apartaments de lloguer turístic a qualsevol indret; antigues possessions reconvertides en espais de lloguer turístic per a *raves* estivals i festes *tecno*. Que aquest suposat progrés és excessiu també és un tòpic, però a mi no em costaria gens tornar un poc enrere. Al cap i a la fi, jo vaig néixer quan a Mallorca ens dutxàvem solament una vegada per setmana i ningú no anava brut.

El Sud de França, com Mallorca, és una terra beneïda per la bellesa natural, un clima idoni i una gastronomia òptima. Mallorca no li queda darrere, francament. Una gran diferència, però, és que a pesar de la gran massificació de la costa de la Mediterrània francesa, la cultura i més concretament les arts plàstiques tenen una presència molt important. Ja se sap que tots els pintors del segle XX es van establir al *Sud de France*. Quants de museus Picasso hi ha? Molts, probablement tres o més (a part del de París, Barcelona i Málaga). I de Matisse? També un parell, destacant, sobretot el de Niça (la seva casa i estudi), ciutat que també compta amb un museu dedicat a Chagall. Cézanne també té una *atelier* reconvertit ara en museu i casa d'artista. I a la bufona Arles, no es pot donar una passa sense veure el nom d'un pintor holandès, un tal Van Gogh. Per aquelles contrades també, l'antic Palau Episcopal d'Albi, Palais Berbie, construït en el s. XIII, ara acull el magnífic Musée Toulouse-Lautrec.

En els darrers anys, aquest conjunt de regions (Côte d'Azur, Occitània, i la Provença, entre altres) han continuat aquesta tradició de fomentar les arts plàstiques. Hi ha una gran diferència, però, entre el segle XX i el XXI. En el segle passat els protagonistes eren els artistes i ara ho són els col·leccionistes i galeristes, els seus mecenes. En els anys seixanta es va establir a Saint-Paul de Vence la Fondation Maeght. Amb un edifici de Josep Lluís Sert i un "laberint" al jardí creat per Miró, la Maeght és un dels centres culturals més importants de la regió i ara mateix té muntada, entre altres coses, una exposició del pintor català. A Avinyó, a més a més, fa pocs anys es va inaugurar la Collection Lambert, una museu que mostra les obres que el galerista Ivon Lambert ha anat acumulant durant anys. La família Rothschild també mostra la seva col·lecció a la Villa et Jardins Ephrussi al pintoresc poblet d'Eze.

Recentment una nova generació de *mèdicis* relativament joves i aparentment amb les butxaques foradades també han establert les seves respectives fundacions i museus en aquesta mateixa regió. A la curiosa i petita illa de Porquerolles s'hi troba la Fondation Carmignac amb obres de Warhol, Basquiat i una presència molt notòria de Miquel Barceló. Maja Hoffman, generosa hereva d'una fortuna amb clares tendències filantròpiques (son pare va ser un proto-ecologista) ha fundat la LUMA Foundation. La seu a Arles, amb edifici de F. Gehry, intenta ser més un centre cultural que un museu, un espai per a pensadors, artistes i científics per debatre qüestions d'actualitat. En tot cas, entre tots els nous col·leccionistes de la regió probablement el més extravagant sigui Paddy McKillen, empresari del turisme de luxe, que ha creat el Château La Coste un campus que mescla un hotel de luxe, amb bodegues del propi vi, un conjunt d'edificis dissenyats per reconeguts arquitectes (Tadao Ando, Renzo Piano, F. Gehry, J. Nouvel i

molts altres) i la mostra permanentment de nombrosos artistes (Louise Bourgeois, Ai Wei, Richard Serra i molts altres més).

I això just són fites relacionades amb les arts plàstiques, però és un fet fefaent que el mateix llustre cultural es manifesta en les rutes del vi i la gastronomia, en la música clàssica i el jazz i en els nombrosos estivals d'arts escèniques i literaris. Apostant per la cultura, el Sud de França ha sabut combinar l'art i el turisme, la massificació amb els redols de relativa pau, el consumisme amb l'espiritualitat i l'ecologisme. La pregunta aleshores és: ¿en sabrem per aquí?



Pintura de Miquel Barceló. Fondation Cargmignac, Porquerolles. Foto d'A.P.

Les utopies postidentitàries de Paul B. Preciado

Antoni Pizà

Posem per cas que un dia el DNI, el passaport o qualsevol altre document oficial no t'identifiqui com a masculí o femení. Posem per cas que d'aquí a uns anys no hi hagi banys públics distints per a homes i per a dones; que no hi hagi roba masculina o femenina; que les nines juguin amb masses, martells i cànecs i els nins amb pepes i Barbies. Vivim una societat heteronormativa que fonamenta les seves estructures més repressives en el binomi masculí/femení. Paul B. Preciado, però, aspira a una forma de vida que no estigui regimentada pel binarisme, una societat lliure de l'esclavatge que suposa aquest dualisme i que accepti la llibertat total de ser el que vulguis ser, sense les restriccions que imposa el cos, el penis o la vagina, o igualment la nació o la llengua. Així, en aquest recull d'articles publicats en francès al diari *Libération* i ara traduïts per l'autor a l'espanyol, Preciado afirma: "No som un home. No som una dona. No som heterosexual. No som homosexual. Som un dissident del sistema sexe-gènere". O dit d'una altra manera, Preciado és un renegat de la identitat –de totes les identitats.

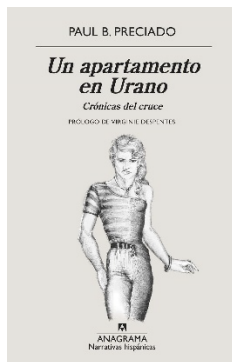
Preciado va néixer a Burgos el 1970. El seu nom era Beatriz. De família senzilla, catòlica i conservadora, de petita, ha dit, volia ser capellà o torero. Brillant estudiant, va passar per Madrid, Nova York, Princeton (on es va doctorar) i París. Deixeble entre d'altres de Derrida, va fer-se famosa amb un llibre (*Testo Junkie*) relatant fil per randa la seva experiència amb la testosterona mentre *transicionava* de bio-dona a *trans* (ell no ha dit mai que ara sigui "home"). Amb una capacitat impressionant per explicar conceptes molt complicats (i certament inaudits), Preciado va començar una flamant doble carrera com a professor universitari, conferenciant i escriptor, per una part, i comissari d'exposicions per una altra. Responsable durant una etapa dels programes públics del Macba, va ser defenestrat implacablement (juntament amb altres) per exposar l'escultura d'Ines Doujak *La bèstia i el sobirà*, una falla de *papier-mâché* que representava l'exmonarca espanyol enculat per Domitila Barrios, la indomable líder obrera i feminista de Bolívia.

Paral·lelament a la seva carrera de comissari (Dokumenta de Kassel, Bienal de Venècia, etc.), el 2014 Preciado va començar a escriure una columna a *Libération* (Ara.cat també ha publicat puntualment una selecció d'articles). La llengua materna de Preciado és l'espanyol, però escriure en francès i anglès és part de la seva estratègia postidentitària. El canvi lingüístic pressuposa canviar d'estructures mentals, de forma de pensar i de veure el món. En aquestes més de setanta columnes, Preciado aborda temes molt diversos: la transformació de Beatriz en Paul (el seu nom legal ara: molt a pesar seu, el passaport determina el seu gènere masculí); la crisi grega; els treballadors del sexe (la prostitució, com solia dir-se abans); Trump; Assange; l'ecologisme i la transició del planeta; i fins i tot el "procés" català. I clar, dins un pensament postidentitari, no hi caben ni l'espanyolisme ni el catalanisme, identitats nefastes totes dues per restrictives, repressives i sobretot per còmplices de l'heteropatriarcat. El mateix es pot dir del matrimoni homosexual: per què lluitar tant per caure en una estructura capitalista i repressiva?

Tot en Preciado és provocador i et deixa pensant. La seva prosa és "francesa": molt retòrica i generalista, amb grans pinzellades de brotxa gorda, com sol dir-se, i curta en detalls. Si el lector se sent seduït per l'oratòria brillant i densa de Nietzsche, Foucault i Derrida (tots bio-homes i tots, d'alguna manera, models de Preciado), *Un apartamento en Urano* és un llibre òptim. Et fa

cavil·lar, com va quedar clar quan el llibre es va presentar a Can Balaguer de Palma fa uns mesos.

El títol, clar, és un joc de paraules amb la famosa “habitació pròpia” de V. Woolf i una referència al planeta Urà, l’uranisme i el concepte del “tercer sexe” que va desenvolupar un dels pioners de la sexologia. Tot el llibre, en tot cas, està escrit en clau d’utopia. ¿És possible crear una societat totalment postidentitària (postgènere, postnacionalista, postlingüística, postsexual, postmatrimonial, etc.)? Seria ideal, sens dubte, però ¿és realment factible? No tothom vol ser part d’una transició permanent, d’una travessa constant, d’un camí sense destí, d’un ésser que és, per definició, un no-ésser, fum, no-res.



Un apartamento en Urano: Crónicas del cruce

Paul B. Preciado

Virginie Despentes, pròleg

17.9 €

Les mil i una nits musicals

Antoni Pizà

Gairebé tothom coneix *Les mil i una nits*, el famós recull de contes d'origen indi, persa i àrab que a partir del s. XVIII, en una edició francesa, va popularitzar-se per tota Europa. D'aquests contes hi ha versions en dotzenes de formats: films (el de Passolini ha quedat com a definitiu) i sèries de TV, dibuixos animats, videojocs, comèdies i obres teatrals. "Alí Baba i els quaranta lladres", "Les aventures de Simbad, el mariner" i "Aladí i la llàntia màgica" són alguns dels contes que han encisat generacions i generacions de lectors.

Tots els contes, que en algunes edicions són exactament 1001 –com aquest exemplar del *Bellver*– però en altres no hi arriben i fins i tot en altres superen aquest número, com se sap, estan emmarcades per la història de Xahrazad, la narradora principal. El cruel sultà Xahriar descobreix que l'han fet banyut i per venjar-se de totes les dones, que segons ell no tenen remei quant a la fidelitat conjugal, decideix casar-se cada dia amb una verge i el sendemà assassinar-la abans que el faci irremeiablement banyut. Xahrazad, això ho recorda tothom, es casa també amb el sultà, però per a no morir li conta 1001 relats reservant el desenllaç de tots els contes al sendemà, perllongant sa vida. Xahrazad no just salva la pell, sinó que els relats acaben transmetent al sultà valors morals com la justícia, la bondat i el perdó. Des d'aleshores aquesta ha estat una de les missions de la literatura, l'art i la música.

En música, la versió més coneguda de *Les mil i una nits* i l'astuta Xahrazad és *Schéhérazade* (1888) de Nikolai Rimski-Kórsakov. La música russa del s. XIX és nacionalista, o sigui enfocada cap a les melodies i ritmes autòctons. El problema és que Rússia és molt gran i s'encamella entre Europa i Àsia. La seva música, per tant, per reflectir el seu ADN "oriental", és en gran part brillant i colorista: molta trompeteria tocant fort i una gran varietat d'instruments que evocuen terres exòtiques i llunyanes. Amb aquest pressupost estètic, no és estrany que Rimski-Kórsakov se sentís atret per les narracions de Xahrazad. El compositor, primer va crear una obra simfònica en quatre parts que al·ludeixen als contes: "El mar i el vaixell de Simbad", "La història del príncep Kalendar", "El príncep i la princesa" i "Festival a Bagdad".

D'aquesta versió simfònica en va sortir un ballet, estrenat amb un poc d'escàndol a París amb Nijinski com a protagonista. El ballet durant dècades havia estat una forma de contar històries amb gests i moviments preestablerts, però aquí el coreògraf Fokine va utilitzar moviments naturals i obertament sexuals. Nijinski, per exemple, corbava l'espina exageradament, fent així que el costellam i la pitrera despullada ressaltessin molt com a una protuberància i s'interpretessin com a una insinuació sexual, possiblement coital i possiblement, també, homoeròtica. La partitura de Rimski-Kórsakov, en tot cas, avui en dia es toca contínuament i s'ha convertit en un autèntic "clàssic popular" omnipresent a la TV, concerts simfònics i, arranjada, és molt habitual entre les bandes de música de tots els pobles. (Ja li agradaria, ja, a Rihanna durar tants d'anys i ésser interpretada per la banda de música de Felanitx!)

Maurice Ravel també va crear dues composicions basades en *Les mil i una nits*. La primera, també titulada *Shéhérazade* (1899), és obra de joventut i un poc baix la influència de Rimski-Kórsakov. La segona és un cicle de tres cançons per a mezzo-soprano (o tenor). La primera, "Asie", és un cant orientalista, i el mateix es pot dir de la segona cançó, "La flûte enchantée"; la tercera, "L'indifférent", té connotacions homosexuals, però sense definir-se. Clarament eren

altres temps. Johann Strauss II també va compondre un vals el 1871 inspirat per *Les mil i una nits*. El 1992 Disney va treure el film *Aladdin* amb gran èxit i des del 2011 el musical del mateix nom omple de gom en gom un dels millors teatres de Broadway a NY (i a altres ciutats). Sobretot, desitjam que el número 1001 del *Bellver* duri tant com aquestes contarelles de *Les mil i una nits* i les seves versions musicals.

Maria Antònia Salvà canta a les donzelles (i donzells, hem de suposar) del s. XXI **Antoni Pizà**

Els prestigis literaris pugen i baixen com la temperatura o les accions de la borsa. Que una escriptora hagi passat la prova del temps no és garantia que les noves generacions la puguin arribar a apreciar. És difícil saber si les noves fornades de mallorquines, aquelles “donzelles de l’any 2000”, com va escriure Maria Antònia Salvà (1869-1958), escriptora de qui ara se celebra el 150 del seu naixement, se senten al·ludides o tocades pel seu subtil art poètic o si estan més absortes per passar el capvespre al Fan Club en preparació per l’imminent Black Friday. Les bones notícies aquí són que la poesia de Salvà, per les raons que siguin, continua tenint rellevància per a un bon grapat de lectures. Part d’aquesta transcendència ha estat impulsada per les versions musicals que s’han fet de la seva poesia.

Salvà, com és sabut, va ser una escriptora en un món d’escriptors. S’ha apuntat que per infiltrar-se en els salons exclusivament masculins va dedicar-se a la traducció, per no obrir sospites d’intrusisme entre els homes de lletres en aquell selecte món de la creació. Sabut és també que Llorenç Villalonga va inspirar la caricaturesca Aina Cohen –costumista, xueta i lesbiana– en Salvà. Comparances a part, una cosa que Villalonga sí que va encertar és que tant Cohen com Salvà van haver-se de disfressar per triomfar o almenys van adoptar papers de segona fila per entrar en el món dels homes.

Salvà va tenir un primer moment d’èxit, gràcies, a aquesta (falsa?) modèstia. Tots els grans homes de lletres la van apreciar: Costa, Ferrà, Carner, i naturalment Moll que va editar les seves obres gairebé completes. Passats els anys, però, molts lectors, com jo mateix, van arribar a Salvà gràcies a Maria del Mar Bonet i el seu disc *Jardí tancat* (1981) amb cançons sobre poemes de Miquel Costa i Llobera, Joan Alcover, Miquel dels Sants Oliver, Gabriel Alomar, Llorenç Riber i naturalment Maria Antònia Salvà. “Cel d’horabaixa” i “La petxina” són les dues poesies que Bonet i el seu col·laborador habitual, Lautaro Rosas, ofereixen en música. Val a dir que aquest disc és un valent homenatge a l’escola mallorquina i al costumisme en un temps (els anys 80) quan ningú no estava per abelles brunzents. D’alguna forma misteriosa, però, Bonet se’n surt victoriosa i gràcies a ella la poesia de Salvà sens dubte va guanyar lectures. *Jardí tancat* també ha estat la base per a una coreografia de Nacho Duato que ha rodat arreu del món amb un inaudit èxit.

Passen anys i fins i tot dècades i els poemes de Salvà retornen en aquesta ocasió musicats per Pep Toni Ferrer i el seu grup Oliva Trencada (disponible a www.viasona.cat). L’àlbum *Lluneta del pagès* (2008) íntegrament dedicat a Salvà inclou dotze temes com “Glosa”, “Enigma” i “Xeremies llunyanes”. Ferrer, hàbilment, ha triat temes que al·ludeixen a la música, les gloses, les xeremies i aquell famós orgue d’“Enigma” amb teclat blanques i negres que queda traduït per “L’amor torna negra, l’amor torna blanca... i el cor no sabia ni què era l’amor.” Final autobiogràfic, potser.

El so d’Oliva Trencada és actual en el sentit que, tot i basat en principis de senzillesa i “sinceritat”, habituals en l’estil folk (“tres acords i la veritat”, va dir algú), incorpora una producció tecnològica d’ara. Els instruments i la veu estan manipulats i els aparells d’enregistrament són tractats com instruments en si. El resultat és un món futurista i ahora

molt local. És un encert. Com en el cas de MM Bonet, la sensibilitat dadaista però alhora molt civil d'Oliva Trencada fan que aquests poemes puguin arribar a una nova generació.

En les darreres setmanes s'han programat algunes activitats relacionades amb l'Any Salvà com l'espectacle "Som tantíssimes. Maria Antònia Salvà amb les donzelles del nou segle" una proposta poètico-musical de Marga Rotger i Joana Abrines que repassa la poesia de Salvà amb clau de gènere. I això és exactament de què parlàvem: sigui com a reivindicació literària, nacionalista o feminista, Maria Antònia Salvà, 150 anys després de la seva mort continua vigent. Clarament, algunes donzelles i alguns donzells del s. XXI encara paren l'orella i escolten.

“Els nous reis del món”
La cultura global de masses del futur

Antoni Pizà

D'on venen els gusts o inclinacions artístiques que tenim? Què fa que la gent de la meua generació creguin que el rock és un gènere musical propi i no importat? Què fa que la gran majoria de films que prefereixen els espectadors d'aquí siguin fets a Hollywood? Què explica, en els darrers deu o quinze anys, l'impressionant l'auge de les produccions locals (a Barcelona i Madrid, sobretot) de musicals de Broadway? D'on ha estat la cultura global de masses en els darrers cent anys?

Fatima Bhutto, jove escriptora d'origen pakistanès (de fet, membre de la coneguda família Bhutto, de la qual ara renega), però formada sobretot als EUA, en el seu darrer llibre proposa una idea que molts ja feia temps que pressentien, però que ara ella aconsegueix articular de forma convincent. La cultura popular de masses –diu Bhutto– ha estat durant els darrers cent anys majoritàriament dominada pels EUA. (Això ja ho sabíem). Ara, però, les coses estan canviant, afirma Bhutto. De cop i resposta, productes culturals de països perifèrics (Índia, Turquia i Corea, sobretot) han començat a cobrar una importància global.

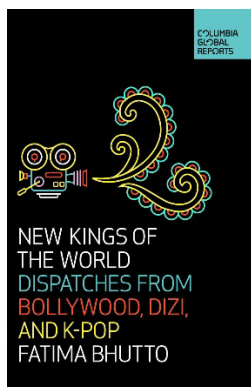
Bollywood (la poderosa i antiga indústria cinematogràfica de l'Índia) ha començat a fer una perillosa competència als EUA; i no és d'ara, de fet. Les sèries (telenovel·les o *culebrons*) de Turquia, anomenades Dizi, ara mateix, tenen una audiència de més de quatre-cents milions de persones arreu del món. A Argentina, a on són especialment populars, se'ls anomena *turcos*. Finalment, el K-pop, el gènere de música pop creat a Corea del Sud, ha començat a dominar les llistes de súper vendes mundials. “Gangman Style” del 2012, la cançó-i-dansa del grassonet Psy, va ser el primer vídeo de la història en superar els mil milions de clics a Youtube. El passat va ser americà. El futur serà d'Àsia, diu Bhutto.

Aquests tres exemples, segons Bhutto, ens poden donar un patró de per on començaran a anar les tendències de consum cultural en el futur. Aquest futur, de fet, ja és aquí, segons ella i, per tant, no és futur, sinó present. Es podria afegir, a pesar que ella no hi entra, que grans entramats de producció i distribució nord-americans, han començat a comprar o coproduir sèries de TV locals i músiques d'altres països, a fi de no perdre aquest públic en potència que vol veure o escoltar productes locals.

Netflix, per exemple, coprodueix moltes sèries espanyoles i les distribueix a qualsevol país. Un televident de Corea, per exemple, pot veure, en espanyol o anglès, sèries espanyoles com *La casa de papel*, entre moltes altres. El fenomen Rosalía és un altre exemple de com cantants de països perifèrics, poden tenir ressonàncies globals baix etiquetes diluïdes com *Latin music*. El denominador comú, lògicament, de tota aquesta globalització és la tecnologia *streaming* que permet que una filmació a un estudi de Barcelona arribi a un mòbil d'un vident que bada dins un vagó de metro a Hong Kong o un altre que jeu a un sofà de Seul.

El cas de les telenovel·les turques és especialment interessant perquè han tingut una repercussió importantíssima en el món de parla espanyola. *El Sultán*, *Las mil y una noches*, *Qué culpa tiene Fatmagül* són alguns dels títols que han tingut més èxit a Argentina, Uruguai, Xile i altres països. A Espanya, la cadena NOVA, dedicada a una audiència femenina, sobretot, amb *Fatmagül*, la història sentimental d'una persona acusada falsament d'una violació, ha tingut un èxit inaudit.

Bhutto atribueix l'èxit internacional de la TV turca a una moderació en les escenes sexuals i un rebuig aparent del descarat consumisme occidental. Els arguments solen presentar valors tradicionals (amor, amistat, lleialtat, costums locals, etc.) i això els fa diferents de les produccions americanes. Per al K-pop, Bhutto també té una explicació prou convincent. A mitjans dels anys noranta, Corea va passar una gran crisi perquè la seva economia depenia quasi únicament de companyies com Samsung. El president va decidir incentivar la inversió en indústries que no requerissin grans infraestructures i, *voilà*, d'aquí va sorgir el K-Pop. Bhutto, en resum, afirma que Índia, Turquia i Corea són "els nous reis del món". La idea és exagerada, però és per pensar-hi un poc.



Fatima Bhutto

New Kings of the World: Dispatches from Bollywood, Dizi, and K-Pop

[Els nous reis del món: Informes sobre Bollywood, Dizi i K-pop]

Nova York: Columbia Global Reports, 2019

(en anglès; disponible en paper i edició electrònica a Amazon i altres distribuïdors en línia)

BTHVN 2020

Antoni Pizà

John Cage –dadaïsta i provocador– deia que BTHVN era el compositor més “actual” del segle XX en vista de la freqüència amb què se l’interpretava i del seu indòmit do de la ubiqüitat. Fa escassament una setmana, baix l’epígraf BTHVN (així, sense vocals, solia signar a vegades el compositor), Alemanya va declarar el començament oficial de les celebracions del 250 aniversari del naixement de Ludwig van Beethoven (1770-1827). I clar, la pregunta en aquests casos és si realment hi ha cap necessitat de celebrar un compositor que és sens dubte el músic més famós i més popular del món encara que faci més de dos segles que sigui mort.

Hi ha algú en el món que no hagi sentit el començament de la *Cinquena simfonia*? Qui no sap que la famosa “Oda a l’alegria” és l’himne oficial de la Unió Europea i que Leonard Bernstein el va dirigir per celebrar l’enderroc del Mur de Berlín (i no la “caiguda”, com se sol dir, perquè els alemanys van haver d’empènyer de valent per tomar-lo)? Que els pioners de la música electrònica, Kraftwerk, han fet una versió *tecno* de l’exquisit *Quartet de corda op. 131*? Que tots els dementats que no saben tocar el piano intenten fer sonar *Per a Elisa* animats pels vídeos didàctics de James Rhodes? Qui no ha sentit parlar del “geni” de Bonn i de la seva sordesa? No és gens estrany, aleshores, que Andy Warhol fes una serigrafia del compositor i que la posàs al costat de la d’Elvis i Marilyn, eliminant finalment la possible diferència entre Art i entreteniment.

Els aniversaris, en tot cas, no són inútils del tot. No tot és pura necrofilia. He vist molt pocs actes dedicats a BTHVN a les programacions de Mallorca, i és una llàstima, però és d’esperar que aviat s’anunciaran algunes activitats. Barcelona, emperò, sí que s’ha posat les piles. L’Auditori, començant aquest mateix mes de gener i baix la marca BEETHOVEN250 FESTIVAL, ha anunciat una programació atractiva i coherent. Els amants del “completisme”, els melòmans àvids d’obres completes i cicles maratonians (i, clar, BTHVN dóna per a molt: nou simfonies, disset quartets de corda, trenta-dues sonates per a piano, etc.) podran escoltar l’Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) amb Rudolf Buchbinder, com a director i pianista, tocant els cinc concerts per a piano i orquestra (21-13 de febrer). Els aficionats a la interpretació amb instruments històrics, per una altra banda, podran sentir Jordi Savall dirigint totes les simfonies, un cicle que continua el que ja va començar el passat juny, però que s’estén a la temporada 2020-21. No es pot demanar res més si un aspira a l’erudició bethoveniana. Ja ho dèiem: molt de tot això és per a “completistes”.

BEETHOVEN250 FESTIVAL, amb un logo dissenyat per Perejaume, ofereix també algunes propostes actuals amb música dels compositors John Adams, Magnus Lindberg i David Lang, els quals presentaran respectivament *Absolute Jest*, *Two episodis* i *Prisoners of the State*, aquesta darrera una estrena mundial basada en el llibret de l’òpera de BTHVN *Fidelio*. Per aquells que els agradi la multidisciplinarietat, el 22 de gener, la *sound artist* sorda Christine Sun Kim presentarà un projecte amb el grup Contrechamps i 9BeetStretch muntarà una instal·lació sonora de Leif Inge que es basa en la disminució del tempo de la *Novena simfonia* fins a fer-la durar vint-i-quatre hores.

El gran jubileu de l’any BTHVN, però, se celebrarà a la petita ciutat de Bonn que és, com se sap, a on es troba la casa natalícia i museu del compositor. Aquesta institució i el govern federal

d'Alemanya han invertit vint-i-set milions d'euros en la promoció del seu gran fill il·lustre i una de les fonts d'ingressos turístics més importants per a la ciutat. La programació musical que acaba de començar és d'enorme qualitat i, com la de l'Auditori, mescla el patrimoni cultural i històric amb la creació contemporània. El compositor actual xinès Tan Dun, per exemple, presentarà una obra titulada insolentment *The Nine* (La Novena). I ja dins uns criteris més convencionals es podran sentir concerts dirigits per Il·luminàries com Daniel Barenboim, Simon Rattle i Kent Nagano, entre molts altres. Tot plegat assegurarà, sens dubte, que BTHVN continui essent dos-cents anys més el compositor més actual del món. I que John Cage segueixi somrient –irònic– des de la seva tomba.

BTHVN 2020 a la web:

Bonn: <https://www.bthvn2020.de>

Barcelona: <https://www.auditori.cat/en/festival-beethoven250>

Mapes d'emocions
Maria Rosa Llabrés tradueix Eurípides

Antoni Pizà

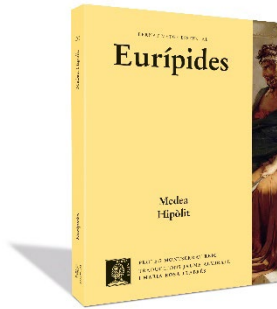
Se sol dir, i probablement és cert, que el destí és inexorable, que tots els camins estan predeterminats, que totes les vides ja han estat viscudes o, com a mínim, han estat escrites i prescrites. Les tragèdies gregues dels autors de l'època clàssica –Èsquil, Sòfocles i Eurípides– presenten un dels primers catàlegs de les emocions humanes. Són efectivament mapes dels viaranyos imprevisibles que prenen les situacions entre déus i mortals, mortals i mortals i déus i déus. L'amor, ambició i la traïció; la passió sexual i les seves conseqüències; l'enveja, el ressentiment, l'homicidi, el parricidi, el matricidi, el magnicidi i, fins i tot, el més execrable dels crims, l'infanticidi; l'adulteri, l'incest, l'homosexualitat masculina i femenina; la pedofília i la gerontofília. Potser exageri, però per a mi que no hi ha res que sigui humà –formós o lleig, però sobretot lleig, com més lleig i horrorós millor– que no s'hagi descrit fil per randa en aquestes obres teatrals escrites i representades a Atenes ara fa més de sis mil anys.

Vet aquí *Hipòlit* d'Eurípides. Freda s'enamora d'Hipòlit, jove distingit per la seva “bellesa i moderació”, a més de ser vegetarià i cèlibe. Desinteressat per les baixeses de l'amor carnal, Hipòlit rebutja Freda, la qual, profundament ofesa, es penja i mor. Quan el seu marit Teseu, pare d'Hipòlit, la troba penjada, engronsant-se i sense vida, afina un escrit a una tauleta de fusta a on la suïcida acusa falsament el cast Hipòlit d'haver-la seduïda. Com a càstig, Teseu expulsa el seu fill del regne i acaba provocant-li la mort. Teseu perd, així, esposa i fill. Més tard comprèn que les motivacions de les accions de Freda i Hipòlit eren part d'una trama aliena a la seva voluntat, que tots dos eren teresetes irresponsables de titellaires irracionals que mouen els fils a les fosques i a les palpentes. Així, decideix crear un santuari per honorar-los i redimir les seves cruels decisions.

Traduït en un català precís i plàstic alhora, *Hipòlit* és un bon exemple de com els mortals no tenen agència, no decideixen per ells mateixos i just segueixen esquemes preestablerts, a vegades controlats pels déus, però en moltes ocasions absurds, il·lògics, imprevisibles. Maria Rosa Llabrés, poeta i assagista secreta per a la gran majoria dels mandarins de la cultura illenca, és, ara per ara, una de les traductores del grec clàssic més prolífiques i més grans. Si aquest país no fos com és una enorme família desestructurada i desagraïda, li haurien donat tots els premis existents dins l'àmbit de la cultura. Però no. Llabrés va ser durant anys una obscura catedràtica de grec de secundària. Jo ho sé perquè va ser professora meua. La seva modèstia i timidesa sovint s'ha interpretat com a una falta d'ambició intel·lectual. Res més lluny de la realitat. Amb la jubilació va poder dedicar-se a temps complet a la traducció i en deu o dotze anys ha publicat traduccions de Safo i Homer, entre molts altres autors grecs, a més d'estudis sobre Robert Graves i el món clàssic i el “iambe grec”. Jo vaig ser mal alumne seu i ja no me'n record de què és un iambe, però estic segur que els lectors ho saben o ho poden anar a mirar a la Viquipèdia.

La seva obra és tan admirable que, just per a la Fundació Bernat Metge, Llabrés ha traduït dos volums de les obres completes d'Eurípides amb quatre tragèdies (*Hipòlit*, *Andròmaca*, *Electra* i *Hèracles*). Aquest volum, part de la col·lecció “Essencial”, és una edició de butxaca de part del seu volum III. Es tracta d'una edició bilingüe (grec-català) amb notes i comentaris filològics, però sobretot dirigida a un lector no especialitzat. De gran ajuda és el pròleg de Montserrat Reig el qual presenta per a un lector contemporani el context i les

possibles interpretacions d'aquestes peces teatrals. *Medea*, la tragèdia que enceta el volum, està traduïda per Jaume Almirall, acreditat hel·lenista, professor i prolífic autor. Tot plegat, un volum efectivament "essencial" pels curiosos de l'origen de les passions humanes, però sobretot un autèntic mapa de les emocions que determinen les nostres vides.



Eurípides: Medea - Hipòlit

Barcelona: Bernat Metge Essencial, 2019

Pròleg: Montserrat Reig

Traduccions: Maria Rosa Llabrés i Jaume Almirall

9,95€

Les nafres que canten (Camarón en vídeo)

Antoni Pizà

Han passat pràcticament trenta anys des de la mort del *cantaor* Camarón (José Monje Cruz, 1950-1992) i la seva figura en el panteó del flamenc no ha deixat, imparable, de créixer, pujar i consolidar-se. ¿Què tenia aquest artista de veu asprosa i crua que l'ha convertit una de les legendes més indiscutibles del flamenc? Un bon senyal del prestigi que ha assolit en els darrers anys aquest artista és la nombrosa filmografia que ja hi ha sobre ell. Ara Netflix (i altres plataformes) han posat a disposició dels seus subscriptors les que possiblement seran les dues pel·lícules definitives sobre ell.

Camarón, de La Isla al mito dirigida per José M. Escudier és un documental de sis hores que Netflix, per raons comercials, he de suposar, cataloga com a "sèrie" o "mini sèrie". No és, emperò, una recreació en clau de ficció com podria fer suposar aquesta categoria i com va ser, efectivament, el biopic molt poc encertat de Jaime Chávarri, *Camarón* (2005). Es tracta d'un documental articulat al voltant de més de seixanta entrevistes amb gent que va conèixer el cantaor en persona. Hi ha imatges del torejador Curro Romero, els germans Amador (de grup Pata Negra) i Lolita, entre altres. A més a més, s'hi veuen moltes d'imatges d'arxiu i la càmera capta el que possiblement podria formar un petit museu *camaronià* (que està, aparentment en vies de fundar-se, però que no acaba d'alçar el vol): fotos de la família, la seva agenda personal, anotacions disperses de pròpia mà amb mala lletra i pitjor ortografia i coses així.

D'una altra banda, *Camarón: Flamenco y revolución* (2018) dirigida per Alexis Morante és un film que no arriba a dues hores curtes, digerible en una sola sessió, per tant, i molt més concentrat i enfocat que el d'Escudier. El film resumeix sucintament el alts i baixos de la vida de Camarón. Camarón va nèixer a San Fernando (Cadis), població també coneguda com a La Isla. Pobre i gitano, va estudiar poc i malament. Va aprendre els *cantes* flamencs a la farga de son pare i ben prest va començar a actuar a diverses *ventas* de Cadis. Que l'al·lotell era un prodigi, ho va saber tothom des del principi. Amb vint anys i busques el trobam a Madrid, a on va actuar durant una dotzena d'anys al famós *tablaó* Torres Bermejas.

La coneixença de Paco de Lucía i son pare, un productor discogràfic amb visió, li va canviar la vida (a pesar que van acabar malament per qüestions de drets d'autor). Madrid, la pre-Movida i la droga, tot es mostra al documental de Morante. En canvi, el tema de l'heroïna i el seu efecte en la comunitat gitana no s'esmenta al film d'Escudier. El segon eix fonamental de Camarón és quan va començar a eixamplar el llenguatge tradicional del flamenc amb influències del rock, jazz i música caribenya. Aquest *nuevo flamenco* (basat en part en una instrumentació elèctrica, baix, guitarra i piano, però amb també amb l'adició de sons forasters com el sitar i els bongos) li va crear molts de detractors, però al mateix temps la polèmica entre puristes i renovadors li va donar una caixa de ressonància inesperada. I per què no dir-ho: les cançons del nou flamenc eren aferradisses i ballables al mateix temps que erudites amb referències surrealistes i poemes de García Lorca. (Qui no recorda "Soy gitano"? Endavant lectors: cantau-la perquè segur que tots la recordau.)

Camarón va morir a quaranta-un anys, quan començava a ser una lluminària dels escenaris internacionals. Havia actuat a París i NY. Al Festival de jazz de Montreaux, Quincy Jones el va apadrinar. Mick Jagger, aparentment, demanava per ell. I Miquel Barceló li va fer la caràtula del seu darrer enregistrament. Quan va morir d'un càncer (ni de sida ni de sobredosi, com a vegades s'ha dit), unes cent mil persones van assistir al funeral, processons, sepelis i enterrament a Cadis. D'alguna manera tothom es va sentir tocat per aquell home tímid i bo, vulnerable i fràgil a pesar de la fama, i amb una veu espectacularment selvàtica que a vegades feia pensar que eren les seves nafres -l'esglai de la pobresa i la marginació racial- i no ell el que en realitat cantava.

Bruixot en bicicleta **25 anys de la mort del polifacètic Guillem d'Efak**

Antoni Pizà

La llegenda de Guillem d'Efak (1930-1995) va començar en el mateix moment del seu naixement a l'antiga Guinea Espanyola quan son pare, un guarda colonial de Manacor destacat a Àfrica, per facilitar el viatge del petit Guillem a Mallorca –en realitat un segrest sense el consentiment de la mare– va falsificar la data de naixement de l'infant i, afegint-li un any, va declarar que havia nascut el 1929. Durant la travessia, d'Efak deia que recordava –i això que just tenia dos anys– que son pare va executar un lloro, estrenyent-li secament el coll, just perquè feia aldarull, que és el que solen fer aquests animals. També relatava que son pare, en alguna ocasió, li havia recordat que havia d'estar agraït d'haver acabat a Mallorca perquè, durant aquell mateix agitat i aventurer viatge, un altre guarda que també se'n duia el seu infant mestís a Espanya, dubtant què faria ell amb un infant negre en el seu poble de Sóller, el va llançar per la borda, observant fredament com el cosset s'enfonsava i la flassada que l'embolicava surava en la mar gran.

D'Efak aprendria molt jove a fabular sobre els seus orígens africans i mancat d'alternativa, clar, en trauria el màxim profit. La trompa d'un elefant, explicava, havia tocat el ventre embarassat de sa mare, una princesa dels Fang, deia ell. Assegurava també que havia menjat carn humana, afegint, immediatament, que era una dieta que creava addicció. I clar, quan de jovenet va començar a cantar en escenaris locals a Manacor, el seu grup es va anomenar, com no podia ser d'altra manera, Orquestra Guinea. I quan va començar a actuar a la sala de festes La Cubana a Palma cantant música afro-caribenya i afro-americana va crear una màscara de gran èxit, el Príncep Guillermo, un "invent i simulacre", com es definiria ell mateix en un dels seus millors poemes, "Erosfera", molt pràctics. Anys després, naturalment, enregistraria prop de quaranta cançons (en uns nou discs) per la discogràfica Concèntric, moltes d'elles de tema o tarannà afro-americà, com el famós "Blues en sol", una de les seves millors cançons.

A d'Efak la negritud li degué servir per entendre amb agudesa i perspiciàcia els exclosos, els marginats, els inadaptats. I no li va costar molt veure en els catalano-parlants un segment social reprimat i colonitzat. Explicava que va ser miner a Alsàcia i que allà el van apallissar; que va fer la verema al Sud de França; i que li agradaria fer la pesca del bacallà a Irlanda... Tota aquesta empatia pels pàries, apàtrides i proscrits, per exemple, es reflecteix en una altra de les seves millors creacions musicals i una de les de més èxit, "La balada d'en Jordi Roca", que d'Efak no just cantava, sinó que actuava i escenificava com a un rapsode de llegendes ancestrals. Jordi Roca, personatge real, com se sap, va ser executat públicament a Manacor el 1851 amb gran presència de públic àvid de catarsi i espectacle. Centenars de persones, segons un testimoni, hi van anar a badocar i a passar l'estona amb l'excusa d'alliçonar-se davant un càstig exemplar. Immediatament després de l'execució, però, es va crear una codolada, un poema popular, denunciant l'excessiva severitat del càstig i sembrant el dubte de si hi havia hagut consentiment (i tot això, atenció, abans del #Metoo). D'Efak, en la seva versió, realment no pren parts, però afegeix a la lletra original uns versos que reconverteixen la cançó en un himne en contra de la pena de mort, tema molt vigent a l'Espanya d'aquell moment.

Un altre dels seus grans èxits és "Sa cançó de Son Coletes" i part del mèrit, una vegada més, és l'horror d'un argument basat en fets reals. Durant la Guerra del 36 a l'antic cementeri de Son Coletes, a Manacor, van assassinar molts de roigs (o sospitosos de ser-ho). Per evitar la

censura, d'Efak en la seva cançó trasllada la brutalitat dels fets al s. XVI i a les revoltes de les Germanies, entre la part forana i els nobles de Ciutat. A pesar de l'al·legoria, és difícil creure que el públic no entengués que no es parlava dels crims del S. XVI, sinó d'un passat molt més recent i de la repressió franquista a partir del desembarcament del derrotat Capità Bayo a Manacor.

Probablement és una exageració afirmar com diu Gabriel Galmés que d'Efak "passarà a la història (...) per fer de la seva vida una obra de creació". "El millor dels personatges teatrals de Guillem d'Efak -afegeix el seu biògraf Bartomeu Mestre- era ell mateix; la millor novel·la, la vivencial biografia". La seva vida va ser efectivament una faula, una llegenda, una mitologia, però la seva obra encara desperta un interès inaudit, i de cada vegada més. A més a més de repetides interpretacions musicals de les seves cançons i de versions musicals de la seva poesia (com les d'Antoni Parera Fonts, Baltasar Bibiloni, Víctor Uris, Miquel Brunet, Biel Majoral, Joan Martorell, Joana Gomila, Joan Company, Gabriel Oliver, Pere Siquier i un llarg etcètera), la seva poesia completa està recopilada i perfectament editada per Bernat Nadal (*Obra poètica*, 2016). A més a més, Bartomeu Mestre ha escrit una biografia essencial (*Balada d'en Guillem d'Efak*, 2010) i una recopilació de les seves obres escèniques (*Teatre*, 2000). Per si això fos poc, *El dimoni cucarell* és una de les obres més populars de teatre jove en els Països Catalans. Guillem d'Efak - fabulador, mitòman i bruixot, sobretot bruixot, conjurador de forces sobrenaturals- continua en bones mans.

Claudi S. Grafulla o qui va inventar el jazz

Antoni Pizà

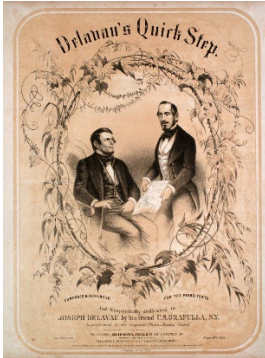
La música de Claudi S. Grafulla (Menorca 1812-Nova York 1880), l'improbable inventor del jazz, continua essent tan popular ara com en el s. XIX. Jo, com tantíssims altres turistes, fa uns anys a Viena vaig voler anar al Cementiri Central per veure les tombes de Schubert, Beethoven i la família Strauss. I fa temps, a París, també vaig visitar el Père Lachaise per veure els sepulcres de Chopin, Bizet i Jim Morrison. Possiblement, els cementiris de Nova York no tenen les lluminàries musicals de Viena o París, però els agosarats qui visitin NY aquesta tardor farien bé d'aventurar-se fins al bellíssim Cementiri de Green-Wood, al barri de Brooklyn.

Un dels grans que hi descansa és Leonard Bernstein. Un altre – menys conegut, però de cabdal importància – és Claudi S. Grafulla. Nascut i format musicalment a Menorca, el 1838 va emigrar als EUA, com molts altres menorquins. Durant anys, l'armada nord-americana havia recalat al port de Maó i molts illencs, músics i no músics, van enrolar-se en la marina dels EUA. Ja des del final del s. XVIII, Jordi (George) i posteriorment el seu fill David Farragut havien obtingut els rangs més elevats en l'exèrcit nord-americà. Grafulla, per una altra part, no va ser l'únic músic de Menorca que va embarcar-se. Als llistats de músics de la Banda del President dels EUA s'hi troben molts llinatges menorquins com Sintes, Taltavull i Carreras. Concretament, Antoni Pons i Rafael Triay van arribar a dirigir la banda de la Casa Blanca. Grafulla, en tot cas, va destacar ben aviat per les seves facultats extraordinàries com a intèrpret, director, arranjador i compositor. Així, durant prop de quaranta anys, a més de participar professionalment en desfilades i maniobres militars, va organitzar uns popularíssims concerts i balls a Nova York a on es tocava música seva, fragments d'òperes i sobretot tota classe de melodies ballables.

La seva música, sorprenentment, no just es continua tocant tant o més que fa gairebé dos-cents anys, i a Youtube trobareu *centenars* – ho heu entès bé – d'enregistraments actuals de les seves obres, sinó que ara, a més a més, fins i tot se'l considera un predecessor del jazz. Alguns, hiperbòlicament i erròniament, han arribat a dir que Grafulla va ser "l'inventor" del jazz. No serà tant, francament. El que sí que va fer aquest menorquí és posar de moda en els seus balls a NY el *quick step*: un arranjament sincopat, i per tant ballable, de melodies d'òpera. Escolteu, si no, la seva versió del *Freischütz* de Weber. La seva obra més popular, però, és *Washington Grays* (1861) i a Youtube se'n poden escoltar moltes versions (fins i tot hi ha un *frikki* que la siula de començament a fi).

El títol fa referència a l'uniforme gris d'un regiment de NY partidari del president Washington. L'obra destaca per la seva gran dificultat, especialment pels clarinets i cornetes (o trompetes). Grafulla, a més, és un sagaç innovador en l'estructura musical de marxa. Aquest gènere musical, per ser principalment per a ús militar, sol seguir un motlle molt estricte a fi que els soldats que desfilen no es confonguin, travelin o esgarronin ningú en un moment de fatal distracció. A *Washington Grays*, emperò, es rompen moltes normes: no hi ha introducció, ni *stinger* (un acord final en uníson i en temps dèbil per crear sorpresa), ni *break strain* (un interludi en *forte* per crear contrast). El miracle és que totes aquestes desviacions de l'estructura de la marxa militar han acabat essent el model a seguir. L'excepció ha acabat essent la norma. Bravo Grafulla!

Grafulla no va inventar el jazz, naturalment, però va transformar el repertori de les bandes de música dels EUA. No crec que ningú vulgui fer tot el camí fins al cementeri Greenwood a Brooklyn just per veure la modestíssima tomba d'aquest músic menorquí, però, a pesar que avui en dia ningú no recorda el seu nom –és cert–, la seva música continua essent interpretada per pràcticament totes les bandes de música dels EUA. I això, crec jo, no és poc.



Partitura de Grafulla. Inclou un retrat de propi compositor, a la dreta, lliurant la partitura al Sr. Delavau. (Font: Web)



Retrat de Grafulla. (Font: Web)



Tombe de Grafulla, amb altres "herois" de la Guerra Civil americana, al cementiri Green-Wood, Brooklyn NY. (Font: Web)

La Poeta Ubiqua (Al legoria sobre els usos i abusos de les xarxes socials)

Antoni Pizà

És un peix molt gros en una peixera molt petita. Li agrada recitar poesia, i de poesia en recita per tot arreu. Un dia passes per Montuiri o per Maria de la Salut, Caimari o S'Horta, i veus un anunci: és ella oferint un recital de poesia. A vegades són cartells en quadricromies, impresos en paper bo, gruixat, setinat; a vegades són simples quartilles impreses en ciclostil. N'hi ha que asseguruen que és difícil desplaçar-se enlloc en aquesta illa a on no actuï o no s'anunciï un imminent acte poètico-literari-musical seu. És la Poeta Ubiqua.

És així: posseeix el do de la ubiqüitat. Envalentida pel seu èxit, nedant afanyada dins la seva petita bassa, i sempre amb alguna causa noble per defensar –l'ecologia, posem per cas, o els drets d'una minoria injuriada– ara, fins i tot el fantàstic Fan Club ja ha fet passes per rebre una sessió de poesia, possiblement amb Djs de London. I clar, la premsa se n'ha fet ressò, provocant la ira dels seus rivals, envejosos de la seva fama local.

Sovint he pensat que hi ha psicopaties molt més perilloses que escriure poesia i organitzar actes públics i gratuïts amb recitals de poesia. No hi ha dubte. El problema és que per promoure tota aquesta lírica, la Poeta envia diàriament milers de missatges, whatsapps, emails, i altres formes de missatgeria disponible en les xarxes socials. Twitter, Facebook, Viber, Snapchat. La tecnologia no té secrets quan les intencions són poètiques. Però la trista realitat és una altra: fins i tot els qui en algun moment vam fruit de la poesia i els recitals poètics de poesia de la Poeta hem acabat embafats de poesia i de rebre missatges sobre els seus inevitables i omnipresents versos.

Quan encara s'usaven les línies fixes, la Poeta em telefonava per convidar-me als seus actes poètics. Cap problema, deia sempre jo. Quan la civilització occidental va passar al mòbil, com que els missatges es pagaven, i molt, els anuncis de les seves gires poètiques van disminuir. Clar que en aquell temps era impossible entrar a qualsevol bar de poble de Mallorca i no trobar un cartell de les seves lectures poètiques. Ara enyoram la discreció i la bona educació del paper, les octavetes, fulletons, fotocòpies i programes de festes locals. Aquelles formes arcaiques de publicitat estaven basades en la diplomàcia i el discerniment. S'insinuaven; no s'imposaven. Amb el Whatsapp tot se'n va anar en orris. El dia que els missatges van ser gratis, els sis-cents o set-cents contactes de la Poeta –jo entre ells, ai las!– van començar a rebre sempiterns anuncis de les seves actuacions.

Al principi, vaig pensar que la Poeta sabia distingir que el meu número de telèfon personal no era un megàfon per als seus anuncis lírico-poètics. Però no. El dia que va gosar escriure emfàticament amb majúscules REENVIA AQUEST MISSATGE, vaig decidir venjar-me. Fins en aquell moment, amb ella sempre havíem quedat per xerrar de poesia i prendre alguna cosa a algun bar pintoresc de la Palma d'un temps (Bar Sagraera, Can Vinagre "Antiguo Bar España", Bar Tolo). Per espantar la inspiració poètica, idò, vaig començar a quedar al Burger King o el Dunkin Donuts. Ella, però, acostumada, ara, als seus recitals al Fan Club ni ho va conèixer que jo la castigava. De fet, aquests locals li van semblar de meravella, perquè sempre ha estat golosa i no té sucre com jo. Ara, per apagar el seu foc poètic, he decidit "cancel·lar-la", com se sol dir ara; "enemistar-me" del seu grup de FB; anular el meu compte de Twitter; dir-li

que m'he apuntat a una secta que rebutja les xarxes socials o que durant sis mesos m'he aïllat per fer una cura d'internet a un centre psiquiàtric de Suïssa. Tot és inútil, tanmateix. Ella continua enviant Whatsapps.

La poesia, l'art i la música –sobretot la música– es devalua quan intenten alimentar-te-la a la força amb el Whatsapp com si fossis una oca en procés de generar *foi gras*. Davant tants d'usos i abusos de les xarxes socials, ¿quina hauria de ser l'etiqueta per anunciar un acte cultural, evitar la intromissió i conservar l'amistat? Comencem per evitar el Whatsapp per a anuncis generals i a just utilitzar-lo per comunicacions personals.

Una màquina de fer plorar 180 aniversari del naixement de Txaikovski

Antoni Pizà

Piotr Ilitx Txaikovski (1840-1893) té la gran sort de ser part d'un selecte grup de compositors extremadament minoritari que tothom coneix, però que sovint ni tan sols sabem que els coneixem. Les melodies de Txaikovski són part de la nostra formació directa i indirecta, conscient i inconscient. Frank Sinatra les cantava i són la banda sonora d'una dotzena de pel·lícules de Disney. I fins i tot els qui detesten el ballet han sentit, potser de rampellada, fragments de *Trencanous*, *El llac dels cignes* i *La bella dorment*. A Rússia fins fa ben poc no hi havia cap nin o nina que si estudiava piano no pogués tocar la bellíssima barcarola "Juny" de la suite *Les estacions*.

A pesar de la seva omnipresència a conservatoris, sales de concerts, teatres d'òpera i ballet, la figura de Txaikovski ha estat i continua essent polèmica. No hi ha dubte que la seva música és popular, però ¿és bona de bon de veres? I què en farem del debat de si és "rusa" o "occidental"? I si ens enfilam en debats estètics, com feien els artistes del s. XIX, ¿és la seva música "absoluta" (com les simfonies de Brahms i Beethoven) o "programàtica" (com *Romeu i Julieta* i *Francesca da Rimini*, obres purament instrumentals però amb arguments literaris, música que conta una història sense paraules)?

Txaikovski va néixer en una família de classe mitjana alta. A pesar de ser un infant prodigi, els seus professors no van detectar cap talent especial per a la música i son pare el va ficar a una escola per ser funcionari estatal. Als vint-i-dos anys va finalment dedicar-se a la música a temps complet. El seu professor principal a Sant Petersburg, Anton Rubinstein, li va inculcar l'estil "occidental" (Beethoven), un fet que el separaria per a sempre de molts altres compositors russos "nacionalistes" (Glinka, Mússorgski, Rimski-Kórsakov, etc.). Durant tretze anys va rebre una pensió de Nadejna von Meck, una vídua rica gràcies a l'expansió del ferrocarril i infatuada amb la seva música. Com a una estranya premonició de Facebook, es van escriure més de mil cartes, es van contar moltes intimitats i declarar amor platònic etern, però no es van voler conèixer mai en persona. Gràcies a von Meck, va poder viatjar i viure a moltes parts d'Europa i poder-se dedicar completament a la creació.

¿Què té la música de Txaikovski que justifiqui la seva popularitat? A risc de ser reduccionista, les seves obres no tenen por als sentiments, l'agre-dolç de l'amor, les reaccions no necessàriament racionals, els "likes" i "dislikes" (tornant a l'analogia de Facebook) que tots assignam a gent i situacions i que no corresponen a decisions lògiques. Un crític hiperbòlic va dir que la seva música era "una màquina de fer plorar". Jo també ho crec. Tradicionalment se sol explicar la facilitat de Txaikovski per transmetre vulnerabilitat anímica a la seva pròpia experiència com a homosexual reprimat per una societat que era i és encara homòfoba. Txaikovski es va casar per amagar la seva homosexualitat; fins i tot és possible que aspiràs a "curar-se". ¿Fins a quin punt la seva música reflecteix aquest trauma?

Musicalment, les seves obres són com una cuina amb plats de gusts accentuats amb espècies exòtiques i fortes i, pels plats dolços, que la mantega i el sucre siguin abundants. Les seves melodies són llargues, amb frases irregulars i sinuoses com un caminó pintat en un paisatge que es perd a l'horitzó i que no sembla dur enlloc. Exemples? *Romeu i Julieta* o el

primer moviment de la *Simfonia núm. 6 "Patètica"*. Però aquestes melodies espectaculars que et prenen l'àlè (el sucre, ja ho sabem, accelera els batecs del cor i puja la tensió) vénen acompanyades d'harmonies sumptuoses, luxoses i luxuriantes. Lascives, potser.

Com l'interior del famós Hermitage, a Sant Petersburg, la música de Txaikovski és or sòlid i luxe immoderat. Aquesta vocació sense mesura i de gusts excessius es veu sobretot en les seves sumptuoses orquestracions plenes d'"efectes especials" (abans que Hollywood inventàs aquesta expressió). L'*Obertura 1812*, per exemple, se sol interpretar amb un canó real; l'*Scherzo* de la *Simfonia núm. 4* es tot en pizzicato; al *Trencanous*, hi ha una secció d'instrumentació "robòtica"; i l'*Andante* del *Quartet de cordes núm. 1* tots els instruments toquen amb sordina, com un murmuri sobrenatural, fantasmagòric.

Actualment alguns dels millors intèrprets de Txaikovski són, com no podria ser d'altra manera, els grans virtuoses russos com E. Kissin (piano), M. Venguerov (violí) i V. Gergiev i Y. Terminakov (orquestra). I és que, a Txaikovski, el virtuosisme és un altre "efecte especial" en la seva variada paleta de colors. En el famós *Concert per a piano i orquestra núm. 1*, aquest efectisme i virtuosisme –amb uns imponents acords tocats *fortissimo*– són, per a algunes ments refinades, un excés que sostreu llàgrimes, però els pianistes i el públic, no en tenen mai prou. I això és, al final, el que compta. Una màquina de fer plorar, com dèiem.

Leonard Bernstein (1918-1990), trenta anys després de la seva mort

Antoni Pizà

Hi ha poca gent que pugui fer moltes coses i que les pugui fer bé. Ja se sap: la quantitat redueix la qualitat i això és un tòpic que mereix ser recordat. Però llavors, molt de tant en tant, trobam qualcú —un artista, un músic, posem per cas— que ho fa pràcticament tot bé i que, evitant l'especialització i els límits que aquesta imposa, sap navegar les aigües de tres o quatre camps professionals.

La reflexió ve al cas sobre Leonard Bernstein, compositor d'obres simfòniques però també de musicals de Broadway; cançons de concert (*Lieder*) i de cabaret i turgis tèrbols per a noctàmbuls i noctàmbules de dubtosa sexualitat i incertes fonts d'ingressos; director d'orquestra; pianista; professor, conferenciant; *influencer*, abans que la paraula existís; artista *engagé* de tendències esquerranes; compromès pacifista contra la guerra del Vietnam; amic de rics i al mateix temps protector de militants radicals negres, com els Black Panthers, relació que va provocar que l'escriptor Tom Wolfe inventàs sobre ell l'expressió *radical chic*: els milionaris privilegiats que defensen incongruentment els pobres, els marginats, les minories...

Just que en el cas de Bernstein no hi ha res d'incongruent. Va ser gràcies, sobretot, a la seva dona, l'actriu Felicia Montealegre (a qui va conèixer a una festa a casa de Claudio Arrau, el professor de piano del nostre Joan Moll), Bernstein defensava les víctimes de moltes tragèdies —guerres, racisme, immigració— perquè estava convençut que la injustícia era un aspecte intrínsec en la societat i que necessitava intervenció i correcció i, sobretot, perquè sabia que podia aprofitar la seva fama per ajudar a millorar el món. I per cert, el seu temperament artísticament omnívor, acaparador, que arramba amb tot, es filtrava a la seva vida personal situant-se en allò que, per manca de millor definició, anomenarem bisexualitat. ¿Per què s'hauria de limitar l'apetit sexual si hi ha tantes possibilitats?

¿Què queda de Bernstein trenta anys després de la seva mort i escassament dos anys després del seu centenari? Recordem que el 2017 es va crear un festival de dos anys i busques de duració i que ha inclòs més de dos mil concerts arreu del món, dels EUA a Iran, passant per Alemanya i la Xina (a Espanya, precisament, poca cosa per no dir res). Una pàgina web (<https://leonardbernstein.com/at100>) encara serveix com a centre de coordinació d'activitats i informació. Els organitzadors, i especialment el fill i les dues filles del compositor i Felicia, han volgut que aquest festival serveixi per apreciar la feina de Bernstein completament, com a director, compositor, pedagog i defensor de les més diverses causes humanitàries.

Bernstein va néixer en el si d'una família jueva de classe treballadora a Massachusetts. De petit va començar a tocar el piano de la mà seva tia Clara, però aviat va entrar a Harvard i al conservatori Curtis Institute de Filadelfia a on va estudiar direcció i orquestració. Fora de les aules, el seu mentor principal va ser Aaron Copland, qui li va inculcar la idea de solidificar el nacionalisme musical nord-americà combinant les grans formes i gèneres europeus (la simfonia, l'òpera, etc.) amb la tradició vernacle dels EUA (el jazz, el musical, etc.). Copland també el va marcar en el seu antiexperimentalisme, que era en els anys quaranta i cinquanta, el so que més o menys predominava en la música clàssica europea. Així, a poc a poc, Bernstein va crear el seu propi llenguatge musical com a compositor, un vocabulari sonor extremadament eclèctic que va del blues i el son cubano a la grandiositat orquestral de Mahler i Bruckner. Amb aquest hibridisme, aquest declarat antipurisme, aquesta fam omnívora d'assimilar tots els sons

universals mesclats en una obra musical pròpia, Bernstein va ser un dels pioners del postmodernisme, l'estil que fusiona l'alta cultura amb la baixa, el *highbrow* amb el *lowbrow*, perquè tanmateix aquestes categories són convencionalismes que al públic li importen poc, si la música realment el commou.

Pràcticament tothom coneix *West Side Story* (1957) un musical que adapta l'argument de *Romeu i Julieta*. L'acció, però, aquí es desenvolupa a un barri de Manhattan (West Side) i els amants són de dos grups d'immigrants distints (italians i *puertorriqueños*). Així la partitura presenta ritmes de mambo i altres músiques del Carib que caracteritzen els immigrants; però també se senten dissonàncies i un cert avantguardisme que representa la modernitat de la gran ciutat, el seu desgavell i cacofonia.

A part de *West Side Story*, hi ha altres obres que han entrat en el repertori de les grans orquestres. Sense anar més enfora, l'Orquestra Simfònica de les Illes Balears fa uns anys va interpretar l'Obertura de l'òpera *Candide* en el Festival de Pollença i uns anys abans havien programat *Prelude, Fugue, and Riffs*, obra molt recomanable entre altres coses per presentar amb convicció la fusió de la tradició europea (preludis i fugues, com a Bach) amb el so nord-americà (en el jazz, els *riffs* són repeticions d'una frase musical). A més de tres grans simfonies, la seva obra de més ambició és la *Missa* (1971). En realitat és un monumental oratori amb solistes, tres cors, una orquestra, un conjunt de rock i una banda municipal de música. La tècnica d'hibridació d'estils aquí no funciona perquè el compositor la du a un extrem que desemboca en incoherència. Però també és possible que hagin de passar dues generacions per poder arribar a entendre aquesta obra. Ja ho veurem.

Quan Barcelona era “absolutament moderne” S’edita la correspondència Gerhard-Schoenberg

Antoni Pizà

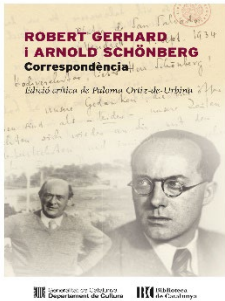
Talment com París i Berlín, la Barcelona d’entreguerres (c. 1920-36) va ser un destacat centre internacional de creativitat musical. Schoenberg, instal·lat en una bella casa modernista al barri de Vallcarca, hi va compondre part de la seva òpera *Moses und Aron* i l’opus 33b per a piano; Anton Webern, Igor Stravinski, Richard Strauss, Serguei Prokófiev i Béla Bartók hi van dirigir l’Orquestra Pau Casals; i s’hi van estrenar el *Concert per a violí i orquestra* així com fragments de l’òpera *Wozzeck* d’Alban Berg. El 1925, així mateix, el públic va poder sentir per primera vegada a distints concerts a Barcelona, Girona, Reus, Figueres i Palamós el revolucionari *Pierrot lunaire*, una escena dramático-musical de Schoenberg amb gemecs i gori-goris antitètics, on els hi pugui haver, al *bel canto* del Liceu. I ja el 1932, dins un cicle dedicat a Schoenberg, per primera vegada a Espanya es va presentar al Palau de la Música una obra dodecafònica (és a dir, una peça sense un centre sonor gravitacional que la faci previsible a l’oïda), l’opus 25 per a piano de Schoenberg. Tot això mentre es creaven per tota Catalunya els emblemàtics Hot Clubs dedicats al (aleshores) novíssim jazz. A Barcelona, als anys vint i trenta, ben bé algú hauria pogut afirmar, estrafant un poc la famosa sentència de Rimbaud: “il faut être absolument moderne”.

Res més rellevant per completar la informació existent sobre aquest fascinant moment de la història de la música i de Barcelona que la recent publicació de la professora Paloma Ortiz de Urbina. Editat per la Biblioteca de Catalunya, *Robert Gerhard i Arnold Schönberg: Correspondència* conté el conjunt de les comunicacions escrites entre Schoenberg i el seu alumne i amic, el català Robert Gerhard. Hi ha un total de vuitanta-dues cartes, postals, telegrams i notes similars provinents de més de mitja dotzena d’arxius de Catalunya, EUA, Alemanya, Àustria i Anglaterra. Ortiz de Urbina és especialista en Gerhard, musicòloga i poliglota. Sense el seu domini absolut de l’alemany, així com el seu profund coneixement de la bibliografia musicològica pertinent, no hauria pogut produir aquest volum tan singular. Aquesta correspondència no és just rellevant per a musicòlegs interessats en Schoenberg i Gerhard, sinó també per al lector general i culte que vol entendre —i fins i tot assaborir— el moment quan aquestes dues ments creatives es van conèixer i van desenvolupar una amistat professional i personal a través de la missiva privada, més propera al diari íntim que al tractat teòric.

L’edició, per començar, és una mostra de la contínua ascendència de l’interès per Gerhard i la seva música, la qual no just s’interpreta de cada dia més sinó que és motiu d’un inusitat interès en el món universitari amb continus articles, congressos, exposicions i monografies. Sigui el que sigui, és evident, que Schoenberg va tenir un potent impacte en artistes catalans posteriors. A partir de l’amistat entre Schoenberg i Gerhard, Barcelona va rebre directament els aires innovadors de la música europea germànica, contrarestant una tendència gairebé natural a les influències franceses. Aquesta conjuntura va donar un fort impuls a tota una generació de compositors com Robert Gerhard, sobretot, però també Joaquim Homs, i, posteriorment, Josep Soler, Joan Guinjoan, J. L. Delàs i Benet Casablanca, entre molts altres. A la vegada això va subministrar una potent alenada d’inspiració a la posterior obra d’una generació d’artistes plàstics i del món literari com Antoni Tàpies, Joan Brossa i J.E. Cirlot, entre altres, els quals amb altres membres del Dau al Set el 1956 van col·locar una placa commemorativa a la casa de Barcelona que havia estat ocupada per Schoenberg.

Amb l'amistat entre Gerhard i Schoenberg, com es posa de relleu en aquesta correspondència, es va crear una pauta general de la música d'avantguarda que dominaria —tot i que sempre en petits cercles— la vida musical catalana durant algunes dècades i que possiblement no es veuria interrompuda fins al 1966 quan John Cage i Merce Cunningham actuarien per primera vegada a Sitges i, sacsejant aquesta pauta i fent cas omís d'aquesta avantguarda germànica, van introduir a Barcelona l'experimentalisme i l'aleatorietat. Però això, naturalment, és una altra història.

Robert Gerhard i Arnold Schönberg. Correspondència
Edició crítica de Paloma Ortiz-de-Urbina
Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2020
22,00€



Les autobiografies cantades de John Lennon 40 anys després

Antoni Pizà

El passat 9 d'octubre, si els comptes no fallen, John Lennon (1940-80) hauria complit 80 anys. I aquest 8 de desembre, naturalment, en farà 40 d'anys del seu assassinat. Tothom té una certa memòria d'aquell dia. Alguns eren joves i se'n recorden de com la notícia va prendre volada a la TV i la premsa, les sirenes de la policia de NY, joves i no tan joves plorinyant davant ca seva, ciris en mà, corejant algunes de les seves cançons. Per primera vegada, un moment d'intens cumbaià no va semblar, fins i tot als més crítics, sensibler i ridícul, sinó sincer i genuí. També n'hi ha molts d'altres que, encara que no hi fossin allà, s'han impregnat, d'una manera o una altra, de la informació que des de fa quatre dècades es filtra a través de llibres, documentals, reportatges i articles sobre la tràgica diada. Qui no ha sentit parlar de l'edifici Dakota a on vivia Lennon; o del Central Park, enfront del pis, i a on ara hi ha un jardí en honor seu i que oportunament s'ha batejat com "Strawberry Fields"?

I a pesar d'aquesta ascendent admiració gairebé universal, darrerament la reputació de Lennon ha passat severos escrutinis i dures avaluacions. *Vis-à-vis* els seus col·legues de grup, les seves accions han baixat, clarament, però és possiblement perquè estaven sobrevalorades. Hi ha consens que McCartney és musicalment superior a Lennon; i Harrison, amb la seva espiritualitat i *laissez faire* emboirat ha captat —i realment seduït— la imaginació de les noves generacions de *hipsters* i ara, contra tot pronòstic, la seva cançó "Here Comes the Sun" és la més escoltada a Spotify superant tots els altres temes dels Beatles. Ah, i vet aquí una cosa impensable fa uns anys: *Imagine*, de Lennon, al darrer rànquing dels millors àlbums pop de tots els temps publicat per la revista *Rolling Stones* ha baixat del número 80 al 223. Ha pegat de morros, vaja. I clar, McCartney, amb constants gires pre-COVID, es nega a caure en la irrellevància i ha anunciat (sense cap necessitat) un àlbum post-COVID i qualsevol altre dia ens regalarà una —efectivament— irrellevant cantata o simfonia o òpera. Francament, n'hi ha que no volen desaparèixer mai.

Tot plegat i a pesar de les pujades i baixades de la fama, Lennon encara manté un bon avantatge. N'hi ha que atribueixen la longevitat de les seves cançons al seu caràcter autobiogràfic que fa que cada nova generació s'hi pugui identificar. La reflexió i la cavil·lació adulta, no sol ser la característica primordial de la cançó pop, amb l'excepció de quan es tracta del tema de l'amor ferit, el cor destrossat, les promeses traïdes de l'amor adolescent. Lennon, ja des del principi de la seva carrera, va aportar una veu introspectiva a les seves lletres. Vet aquí "Help" que és un SOS d'un narrador que se sent insegur i vulnerable. I vet aquí "In My Life" un cant nostàlgic i ple d'enyorament per la gent que ha passat per la seva vida. I també "Nowhere Man", tema en què Lennon confessa ésser un no ningú sense futur. "I'm a Loser", per una altra part, no dona lloc a molta especulació: Lennon admet ésser un "desgraciat", i després afegeix "encara que no ho sembli". "Cold Turkey", continua el to confessional i expressa la lluita d'un drogoaddicte per sortir de la dependència i "The Ballad of John and Yoko" no podria tenir un títol més explícit: la història de les aventures de Lennon i Yoko Ono a través d'Europa. "Watching the Wheels" tracta de la seva vida després del naixement del seu fill Sean i fins i tot "Hide Your Love Away" explica que se sent molt petit i que la gent al votant seu se'n riu d'ell.

Naturalment Lennon no és just un cantautor en clau autobiogràfica i té molts altres aspectes que el fan especial. Un d'ells és el seu activisme polític amb cançons com "Revolution", "Give Peace a Chance" i "Power to the People." Un altre aspecte del seu catàleg és el seu avantguardisme principalment per la influència de la seva dona Yoko Ono. Japonesa de naixement, Ono va traslladar-se a NY de molt jove i, a través del seu primer marit el compositor Toshi Ichyanagi, va entrar en el cercle de l'art experimental, el moviment Fluxus i el duo John Cage i Merce Cunningham. D'aquesta experiència novaïorquesa va treure una tendència cap a l'art interdisciplinari i radical. En una "exposició" seva, per exemple, el públic havia de clavar una tatxa a un tauló. Punt. Una altra exposició es titulava *Half-a-Room* o mitja habitació i consistia en una instal·lació (aquesta etiqueta encara no existia) plena d'objectes xapats en dos: mitja cadira, mitja llibreria, mitja maleta, mitja ràdio, mitja cafetera, etc. Gràcies a Ono, Lennon va passar de ser un "entertainer" a ser un Artista (amb majúscula). Un dels resultats va ser el tema "Revolution 9" un collage de renous i superposicions sonores que el va convertir no just en cantautor, sinó "compositor".

La "mitja habitació" d'Ono tenia un coautor, el seu segon marit, el cineasta Anthony Cox, el qual, com se sap va visitar Mallorca en diverses ocasions per seguir els cursos de Meditació Transcendental del Maharishi Mahesh Yogi, líder espiritual que també és el protagonista facinerós i de sexualitat descontrolada de la cançó "Sexy Sadie". El 1971, Lennon i Ono, van arribar a Palma per segrestar la filla d'Ono i Cox. El pare, però, els va dur al jutjat i la nina va quedar a Mallorca baix la seva custòdia. El curtmetratge *Kyoto* de Marcos Cabotà i Joan Bover i l'assaig *Vaig veure John Lennon* de B. Duran contenen fil per randa aquesta aventura frustrada i perversa de Lennon i Ono. Hi ha altres connexions mallorquines: Cynthia Powell, la primera dona de Lennon va morir a Calvià fa pocs anys. I naturalment, Joan Mascaró, va inspirar la vena mística dels Beatles com documenta Francesc Vicens al llibre *George Harrison. The Inner Light, una vida espiritual*. Sigui com sigui, 40 anys després del seu assassinat encara recordam Lennon i n'hem fet d'ell un venerable sant. A ell no li cauria en gràcia.

Un atac de pànic a Heiligenstadt El primer testament de Beethoven

Antoni Pizà

Pels qui no hi hagin estat mai, Heiligenstadt (“Ciutat santa”) avui en dia és un barri de l’extraradi de Viena. A principis del s. XIX, quan Beethoven s’hi va establir, era un llogaret allunyat de l’agitació de la vida de la capital austro-hongaresa, del tràfec dels negocis i la vida nocturna, dels teatres, de l’òpera i de les pressions socials de mudar-se per anar a veure mostradors al carrer Mariahilfe, la principal via comercial. Els antics romans, ja havien descobert, dos mil anys abans, les fonts naturals d’aigües medicinals, saturades de sals minerals i tota classe de substàncies amb propietats curatives i el que era una vertadera raresa: aigües de temperatura calenta, reconfortant, un impagable luxe en aquells temps.

Baix estricta prescripció mèdica, el mes de maig de 1802, Beethoven s’hi va traslladar per seguir unes cures que durarien sis mesos. Acabava de compondre la sonata per a piano “Clar de lluna”. L’havia dedicada a una jove aristòcrata de disset anys, una alumna de qui, el pobre, s’havia enamorat, i sobre la qual reconeixia que no podrien casar-se mai per ell ser plebeu i ella noble. Haver d’acceptar la seva casta social inferior era tant o més dolorós que la impossibilitat del seu amor. Havia sentit parlar d’un tal Napoleó i les seves promeses d’*égalité* entre totes les persones, independentment del seu bressol. Amb ell, hi havia esperança.

Just en arribar, va llogar una casa modesta als afores del poblet. Cada dia, anava a caminar i de tornada s’aturava a la taverna del poble a menjar, de deu pics nou, un abundant plat de pasta. Els vilatans, sempre xerraven d’ell quan el veien passar: era sospitosament solitari, estava constantment malhumorat, pareixia infeliç. Quan, entrada de fosca, es recollia a la casa, treballava en la gran simfonia núm. 2, però li costava concentrar-se. Estava desanimat i se sentia malalt. Les aigües minero-medicinals l’havien d’ajudar a resoldre els seus constants problemes gàstrics, però també tenia una constant febre, possiblement causada per un tifus de rata o tal vegada de paparra de muntanya o fins i tot les seqüeles interminables de la pigota de fa anys. Però el que més el preocupava eren els seus problemes d’oïda. Constantment sentia un repic irritant, molest; i també un brunzit enfollidor que li feia perdre el nord. Un dia, quan va creure que ja no podia aguantar més, va patir un sever atac de pànic i contemplant el suïcidi va agafar paper i ploma per escriure una carta-testament als seus germans:

Benvolguts germans: Les persones que em creuen i em declaren hostil, caparrut o misantrop, realment no m’entenen perquè no saben el motiu secret de tot això (...) En els passats sis anys m’ha afectat una malaltia incurable que ha empitjorat per metges incompetents (...). A pesar de voler ser part de la societat, he de viure en solitud. Empegueït de dir “parlau més fort, cridau...!”, quan no entenc la conversa, no em queda més remei que viure com un rèprobe de la societat. Em trob totalment tot sol, condemnat a dur la vida d’un exiliat.

L’anomenat “Testament de Heiligenstadt” és un dels documents personals més importants per entendre Beethoven —i de fet tot el moviment romàntic— amb el qual proclama com una discapacitat en realitat és una capacitat que permet que el creador transformi el seu art en una expressió dels sentiments personals. La música esdevé autobiografia. Això, abans d’ell, no just era molt audaç, sinó que pràcticament inaudit. Quan Beethoven es va asserenar va

decidir no enviar la carta i la va posar dins un calaix. Oblidada durant dècades, va ser descoberta el 1827 just després de la seva mort.

Va ser homosexual Chopin?

Antoni Pizà

A hores d'ara, el més sorprenent de tot és que l'homosexualitat de Chopin sigui notícia. Però no hi ha dubte que ho és, i molt. El darrer rebombori mediàtic l'ha aflamat un documental radiofònic en el qual es compilen fragments de cartes homoeròtiques del compositor polonès. Les parts seleccionades ja eren majoritàriament conegudes. L'autor, en tot cas, atia el foc de la polèmica afirmant emfàticament que les relacions homosexuals de Chopin, tot i que conegudes, se solen evadir sistemàticament en la majoria d'escrius sobre ell, i sovint es consideren, si és que mai es consideren, un *péché de jeunesse*.

El documental radiofònic ha coincidit amb una etapa de virulenta homofòbia a Polònia, país que considera Chopin un heroi nacional. Lògicament, anar a remenar la qüestió de la seva homosexualitat alarma el govern populista d'extrema dreta actual i molesta distints sectors de la població del país. Chopin és Polònia i Polònia és Chopin. I que no el toquin. En molts casos, però, persones que no volen passar per homòfobes, senzillament declaren que l'orientació sexual de Chopin té poca importància. Una representant de l'Institut Chopin de Varsòvia, per exemple, afirma que això de l'homosexualitat de Chopin ja ho aprenen «els alumnes de segon any de musicologia». (Per què esperen al «segon any», no ho ha acabat d'explicar). Per una altra part, la presidenta de la Societat Chopin del Regne Unit qui també opina que Chopin no tenia preferències sexuals i era un home de «sentiments» més que de desitjos carnals. Un dels seus grans biògrafs, Alan Walker, despatxa l'assumpte de les relacions homoeròtiques de Chopin com d'«amistat coral» (no sexual) i de «confusió psicològica».

L'anecdolari del Chopin amb les dones és extens. En alguns casos està documentat, en altres és part d'un repertori de relats més o menys probable, però en alguns casos és totalment fals. Vertader o fals, el discurs del Chopin heterosexual s'ha propagat àmpliament i banya directament o indirectament tot el que ha creat la seva figura mítica. És probable que els alumnes de musicologia hagin d'esperar al segon curs per «descobrir» les relacions homosexuals de Chopin, però qualsevol infant d'uè de Polònia ja ho ha interioritzat profundament abans que li canviïn els primers bolquers.

A Chopin se li han atribuït una extensa cadena d'amors femenins. A més de George Sand, amor romàntic prototípic i embafador, el cas més curiós, però, és el de Delfina Potocka, a la qual avui en dia se la recorda per unes cartes apòcrifes entre Chopin i ella. Les falses missives són exageradament gràfiques i descriuen els suposats desitjos sexuals de Chopin a través d'un singular codi. La seva vagina, per exemple, va quedar com «el re bemoll». En polonès re bemoll es *Des dur* que sona com a *des durka* o «petit forat» (vagina). El «pedal» del piano va esdevenir el membre del compositor. Així Chopin suposadament va escriure: «M'agradaria africar-te-la ben endins el teu re bemoll...». Un vers suposadament inventat per Chopin i dedicat a ella diu:

*Boixar-te és la meua predilecta ocupació.
El llit triomfa sobre la inspiració.
Anhel els teus pits,
diu el teu volgut Fritz.*

Escrites en realitat per Paulina Czernicka, una musicòloga amateur i llunàtica, les cartes, va afirmar, les havia trobades en una caixa fort d'una parenta seva, la ineludible comtessa Delfina Potocka a qui anaven dirigides. La «comtessa» era efectivament comtessa, però no era parenta seva i les cartes eren el producte de la seva ment dement. Quan els experts van demanar veure les cartes originals, Czernicka va defugir la qüestió. Desemascarada, la van denunciar, jutjar i multar, i ella, desesperada, es va suïcidar el 1949, com ja s'havien suïcidat sa mare i dos germans seus. El seu fill, també malalt del cap, va ser ingressat en un hospital mental. A pesar de la seva falsedat s'han reproduït a molts de llocs com a vertaderes i s'utilitzen com a fil narrador en el bell film, disponible a YouTube, *The Strange Case of Delphina Potocka* (1999). Tot plegat no ha fet sinó ampliar la caixa de ressonància de la gran butllofa i ha creat un Chopin sòlidament heterosexual. El mite ha eclipsat la realitat.

Per una altra banda, les proves de l'homosexualitat de Chopin són exigües, però estan molt ben documentades. El primer amor de Chopin, durant l'època escolar, va ser Tytus Woyciechowski a qui escriu genuïnament en in comptables ocasions: «et vull besar». En certa ocasió, confirmant un *fait accompli*, amolla: «a tu no t'agrada que et besi». Un altre cop, descriu la intensitat del seu desig i expressa vehement que el vol besar exactament a la boca. «Et bes amb tot el meu cor damunt els morros, si m'ho permets.» De tant en tant, Chopin es resigna i diu, «No em besis perquè encara no m'he rentat». Un bon dia que Chopin està agitat d'amor li escriu: «Quines beneitures que dic! Tu no em besaries fins i tot si em rentés amb tots els perfums de Bizanci, si no fos que et forçàs amb algun poder sobrenatural. Jo hi crec en aquests poders. Avui vespre has de somiar que em beses.» Altres vegades, Chopin no pot ser més directe: «Tu ets l'únic que estim...». Anys després, Chopin va deixar de ser explícit sobre aquests desitjos prohibits i deixaria de parlar-ne per escrit. Però, ¿realment va deixar de ser homosexual?

Documentals radiofònics (en alemany)

<https://www.srf.ch/audio/passage/chopins-maenner-1-2?id=11862829>

<https://www.srf.ch/audio/passage/chopins-maenner-2-2?id=11865057>

Film: *The Strange Case of Delphina Potocka* (en anglès)

<https://www.youtube.com/watch?v=ROoIkCVjt4o>

Notícies diverses:

https://www.publico.es/sociedad/importante-chopin-homosexual.html?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=web&fbclid=IwAR2OPWxO20riccM2jqbK4-8b-x-Vbt79vCj2qx87uUsIaZu3_pcu9Nr2_ug [publico.es]

<https://www.cnn.com/2020/11/29/europe/chopin-sexuality-poland-lgbtq-debate-scli-intl/index.html>

Lecuona, l'antimodern
125 anys de l'autor de "Malagueña"

Antoni Pizà

El 1924, Ernesto Lecuona (1895-1963), compositor del qualenguany s'acaba de celebrar el 125è aniversari del seu naixement, va arribar a Espanya des de la seva Cuba natal per participar en una gira de concerts. Quatre anys més tard, va publicar un quadern de peces per a piano titulat *Suite Andalusia* i que incloïa la famosíssima "Malagueña". Ja en aquell temps, compondre "postals musicals" de viatge com la *Suite Andalusia* era, com a mínim, un anacronisme estilístic que la majoria dels compositors europeus ja no es permetien. Lecuona, emperò, per haver nascut lluny de París i Viena, es podia permetre el luxe d'estar al marge del que havia passat en el món de la música de concert en els últims anys. L'avantguarda, les boires de Debussy, la cacofonia de Schönberg, li eren totalment alienes. Sense teoritzar-ho explícitament, Lecuona va optar per ser un compositor antimodern.

Nascut al municipi de Guanabacoa de mare cubana, que va aportar diners a la causa de la independència, i un pare canari, un periodista culte i astut, responsable de diversos diaris d'influència a l'illa, Lecuona va créixer en una família de músics, i va fer el seu primer concert per a piano a l'edat de nou anys, fent el seu debut a Nova York a setze anys. En anys successius hi va haver moltes gires de concerts tant a Europa com a Amèrica, una activitat que no va cessar fins a gairebé el final de la seva vida.

Com a compositor, però, Lecuona va cercar i va trobar el seu estil en la seva pròpia tradició. L'anomenada "dansa", era un gènere de saló per a la societat elegant, blanca i euròfilla de Cuba. En alguns casos, les danses eren aptes per a intèrprets amateurs, però sobretot eren apropiades per a semiprofessionals, normalment dones amb anys i anys de conservatori, però centrades en la seva vida familiar. El gran precedent de la dansa són les obres d'Ignacio Cervantes, composicions que *criollitzen* amb síncopes, o accents inesperats africans, alguns gèneres europeus com la marxa i el vals.

Lecuona, a més, en el període d'entreguerres, entra en contacte amb el moviment afro-cubà de Fernando Ortiz i Nicolás Guillén. El resultat del reconeixement d'aquestes arrels és la seva obra *Danzas afro-cubanes* (1934), un altre quadern de peces per a piano, però en aquest cas, ja lluny de la postal de viatge romàntic europeu i amb títols que revelen les seves fonts d'inspiració africanes. Clarament, el seu pare europeu defallia mentre la seva mare independentista cubana es revifava.

Un altre avantatge d'estar fora de l'avantguarda i el seu elitisme estètic va ser la seva acceptació dels gèneres musicals comercials. A Lecuona hi ha una gran fluïdesa entre alta i baixa cultura. És el cas de "Malagueña", possiblement inspirada en la versió realitzada per Albéniz del *cante flamenc* de Juan Breva (de qui García Lorca va dir malèvolament que posseïa "cuerpo de gigante / i voz de niña") i que als EUA va acabar sent el *fox-trot* "At the Cross-Roads".

Altres cançons de molt d'èxit seves, són "Siboney" o "Siempre en mi corazón" (en anglès "Always in My Heart", nominada a un Oscar el 1942). "Para Vigo me voy", tema recuperat

amb seny fa vint-i-cinc anys per Compay Segundo, en anglès es deia "Say sí, sí", el qual de la mà de The Andrews Sisters ja va vendre en els anys quaranta més d'un milió de discs.

Tanmateix el seu nom estarà sempre vinculat a "Malagueña" gràcies al seu anacronisme estilístic i al seu populisme desbordant que va començar a la moda als EUA de *latunes*, és a dir, cançons pop de ritme llatí genèric, però amb lletres en anglès que mesclen al·lusions culturals a Espanya, Portugal, Brasil, Cuba i la resta de països d'Amèrica. "Malagueña" va ser enregistrada com a jazz lleuger per la *big band* de Jimmy Dorsey, i més tard va ser cantada per Bing Crosby i Plácido Domingo; Liberace i Paco de Lucía l'han tocada; i Keith Richards una vegada va deixar caure que "Malagueña" va ser la primera peça de guitarra que va aprendre. Ah, i a la pel·lícula *Once upon a Time in Mexico*, Johnny Depp rep una despietada descàrrega de pistola d'Eva Mendes mentre sona "Malagueña" en versió tecno. Potser Lecuona ha acabat sent més modern del que pensàvem.