



Recull de Premsa



PALAU
DE LA
MÚSICA
ORFEÓ
CATALÀ

Taula de contingut

Roger Casamajor interpretarà la vida de Felix Mendelssohn El Periódic d'Andorra - 26/01/2017	3
A la carta "El precio de los museos" (21/T/2017), una adolescent esqueixa que allò que sovint es diu sobre que els joves no visiten els museus per La Vanguardia - Catalán - 26/01/2017	4
Escultores famosos Segre - 26/01/2017	5
LaMari de Chambao canta en catalán en un videoclip de Gertrudis La Opinión de Málaga - 26/01/2017	6

CONCERT SIMFÒNIC

Roger Casamajor interpretarà la vida de Felix Mendelssohn

EL PERIÒDIC
BARCELONA

L'ONCA (Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra) ha convidat l'actor Roger Casamajor al primer concert del 13è Cicle l'ONCA al Palau. La sessió oferirà un programa titulat *Integral Simfonies Mendelssohn* i l'actor interpretarà quatre escrits vinculats a la vida del compositor amb l'objectiu de transmetre al públic com era aquell infant prodigi.

El concert se celebrarà el 16 de febrer, a les vuit del vespre, al Palau de la Música Catalana i estarà dirigit per Gerard Claret, el concertino director de l'ONCA.

PROGRAMA DEL CONCERT // El recital començarà amb un poema que va escriure Mendelssohn i que està dedicat a la seva mare, Lea Mendelssohn. El text recull les inquietuds artístiques d'un músic jove amb idees ingenuament romàntiques.

Després de la *Simfonia núm. 1 en do major*, es llegirà una carta d'Abraham Mendelssohn, pare del compositor, que narra les raons per les quals la família va haver de canviar el cognom Mendelssohn, d'origen jueu, pel de Bartholdy, i així evitar els conflictes derivats de l'antisemitisme present a la societat de l'època.

Com a segona intervenció musical, l'ONCA interpretarà la *Simfonia núm. 5 en si bemoll major*. Acte seguit, es podrà gaudir d'un fragment del poema *Pàphleis*, que el compositor va escriure parodiant l'*Achilleïs* de Goethe. En aquest cas s'han escollit uns quants versos que, posats en veu del seu germà Paul Mendelssohn, descriuen el seu dia a dia com a infant.

En acabar el text, la formació de cordes tocarà la *Simfonia núm. 3 en mi menor*. La darrera intervenció de l'actor serà una carta escrita per Fanny Mendelssohn, germana gran del compositor, qui intenta ajudar-lo a resoldre els seus problemes d'identitat religiosa tot apel·lant a l'amor incondicional que han rebut de la seva mare.

L'orquestra tancarà el concert amb la *Simfonia núm. 9 en do major*. Tots els textos han estat traduïts i adaptats pel musicòleg, violinista



►► L'actor convidat de l'ONCA, Roger Casamajor.

i investigador Josep Martínez Reinoso.

CONTINUACIÓ DEL CICLE // El cicle continuarà el 23 de març amb el programa

ma Abel Tomàs dirigeix l'ONCA, seguit de l'actuació l'ONCA i Isabel Villanueva el dijous 6 d'abril. Clàudia Bardagi & cia. tancarà el cicle l'11 de maig en format ONCA Bàsic. ■



■ El preu dels museus

■ A la carta “El precio de los museos” (21/I/2017), una adolescent es queixa que allò que sovint es diu sobre que els joves no visiten els museus per desinterès per la cultura no és cert. Que el veritable problema està en el preu de l’entrada. Ho sento però, fora de casos excepcionals, no és així. Per començar, desenes de discoteques s’omplen cada cap de setmana i dubto que una nit de discoteca sigui més barata que la visita a un museu. També als recitals que es fan al Palau Sant Jordi hi assisteixen milers de joves, i els preus no sols són moltíssim més cars que qualsevol museu, sinó també molt més que segons quines localitats del Liceu, el Palau de la Música o L’Auditori.

El problema de no anar a un museu no és de segregació econòmica. El problema, agradi o no, és de prioritats. I també de sensibilitat. Fins i tot de curiositat per veure, posem per cas, com interpreten el món els pintors i escultors de les diferents èpoques. Creant així coneixement tant del passat com del present, un element central d’això que és veritable cultura i no simple espectacle o diversió.

FRANCESC FONT
Barcelona



Escultors famosos

Sr. Director:

El periodista i tertulià Manuel Cuyàs, que es mou com el peix a l'aigua en l'anomenat "art contemporani", ens ha fet avinent que Antoni Llena, a qui se li atorga l'autoria del monument als castellers situat al costat de la façana lateral dreta de l'ajuntament de Barcelona, –que inaugurarà l'alcalde Trias enmig d'una xiulada de les que fan època– la pugué dur a terme gràcies a Pere Casanovas, l'industrial i artista que la va construir i collar.

Igualment, en Jaume Plensa, en comptes d'embrutar-se les mans o picar pedra, que és el que hom suposa que han de fer els escultors, es va fer construir la *Carmela*, –el cap de nena gegantí de ferro colat que es pot veure davant del Palau de la Música Catalana– a partir de la fotografia que va fer a una nena de 14 anys, a qui va escanejar la cara, amb els ulls tancats, fins a obtenir una imatge en tres dimensions.

Queda evidenciat que això de fer "escultures" –i esdevenir famós– és més senzill que bufar i fer ampolles...

JORDI PAUSAS

26 Enero, 2017

LaMari de Chambao canta en catalán en un videoclip de Gertrudis

LA OPINIÓN MÁLAGA

■ La cantante del grupo malagueño Chambao, conocida como LaMari, acompaña al grupo Gertrudis en el videoclip de la canción *Tan lluny de tu*, tratándose de la primera que la malagueña canta en catalán.

Para el videoclip han grabado una nueva versión de la canción hecha pública ayer miércoles, incluida originalmente en el último disco de Gertrudis, *Ara volo alt*, publicado en octubre. Gertrudis también ha anunciado los primeros 20 conciertos confirmados para su gira, que empezará el 25 de febrero en La Garriga (Barcelona), y pasará por Barcelona, Castellbisbal, Esparreguera y Argentona (Barcelona); Girona, Camprodon, Tossa de Mar y Roses (Girona); y Riudoms (Tarragona), entre otros.

Chambao continúa con su gira de presentación del álbum *Nuevo ciclo*, con el que llegan el próximo 3 de febrero al Palau de la música de Barcelona tras haber llenado durante dos noches consecutivas la sala Joy Eslava de Madrid.

Después de celebrar la primera década de Chambao con *10 años Around The World* (2013), LaMari fue en busca del productor Eduardo Cabra (Calle 13) para iniciar la grabación de este disco visceral en el que la malagueña explora nuevos territorios sonoros. El álbum, que se publicó en abril del pasado año, cuenta con las destacadas colaboraciones de Jorge Drexler (*Dentro de mi pecho*), Ara Malikian y Ravid Goldschmidt (*La danza del tiempo*), Jorge Pardo (*Mejor versión*), Juanito Makandé (*Imagina*) y El Kanka (*Sin avisar*), entre otros.

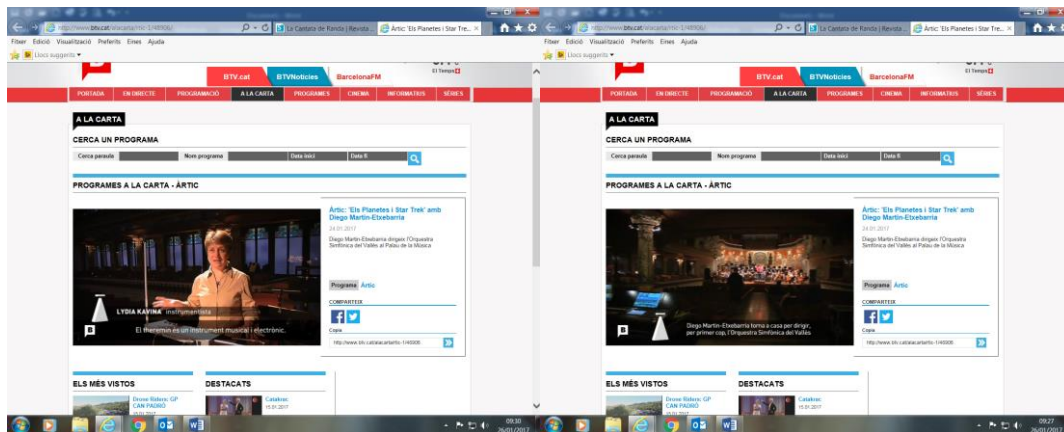
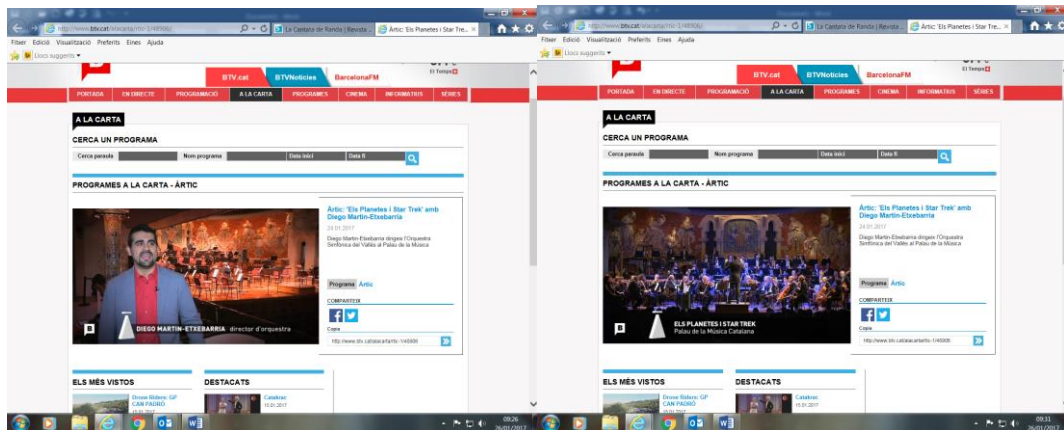
BTV-Àrtic

24-1-2017

Reportatge del concert “Els planetes i Star Trek” de la **Simfònica del Vallès al Palau de la Música Catalana**, el dia 21 de gener (**Simfònics al Palau**). La peça, amb imatges de l'assaig i del concert, inclou declaracions del director Diego Martín-Etxebarria i de la solista de theremin Lydia Kavina.

Enllaç:

<http://www.btv.cat/alacarta/rtic-1/48906/>



La Cantata de Randa

LAURA GENÉ

El present article tracta un dels darrers treballs compositius del mestre Salvador Brotons, el qual cerca la inspiració en una de les figures literàries més rellevants de la història dels Països Catalans: Ramon Llull (1232-1316). És en el marc dels actes commemoratius vinculats a l'Any Llull que s'esdevenen en els diversos àmbits culturals del país -als quals s'hi suma també *Sonograma Magazine* amb el present monogràfic- on Brotons teixeix un discurs musical en forma de cantata que ens transporta, juntament amb la labor excepcional de Neus Dalmau en la sintetització i elaboració del text, a una època i una vida extraordinàries i apassionants. L'obra encara no s'ha estrenat, però gràcies a la gentilesa del compositor, podem oferir al lector una descripció i anàlisi a partir de la interpretació de la partitura general.

La *Cantata de Randa* -amb número d'opus 135- deu el seu nom a la muntanya emblemàtica de perfil suau (de 543 metres d'altitud) que s'alça solitària a poc més de vint quilòmetres de Palma. Llull va escollir aquest entorn natural, des d'on es contemplen gairebé tots els punts de l'illa de Mallorca, per retirar-s'hi i retrobar el camí de la meditació i l'espiritualitat (Bonner 2013: 52). La cantata té una durada aproximada de quaranta-dos minuts sense interrupcions. Aquest fet denota un treball inicial entre Brotons i Dalmau de vital importància en l'articulació d'una estructura sòlida i a la vegada dinàmica que permet assolir una íntima comunió entre la música i el text, convidant a l'oient a deixar-se endur i embolcallar per l'entramat d'una composició de tal envergadura.

L'obra està concebuda per a dos narradors, soprano, baríton, cor mixt i orquestra. El fil conductor de la història recau sobre una veu femenina, que adopta el paper de narrador principal; la presència del segon narrador és opcional ja que el mateix baríton pot, en determinats moments, recitar el text requerit; cal també remarcar que, durant el transcurs de l'obra, hi ha certes ocasions on els diàlegs entre diferents personatges poden ser escenificats i, de fet, així s'especifica i es guia en la mateixa partitura.

La *Cantata de Randa* no és la primera incursió de Brotons en aquest gènere sinó que en té una prolífica producció que comença l'any 1983 amb *Cant per a un vell poble*, cantata per a doble cor i orquestra; més endavant escriu *Iam rara micant sidera*, obra per a cor mixt, tenor solista, metalls i percussió, l' *Oda a Verdaguer* (2001), cantata dedicada a la figura de Jacint Verdaguer, *Història d'un mil·lenni*, per a cor mixt, narrador i orquestra (2002), o el *Viatge de Kira i Jan* (2003), composta en el marc del projecte anual Cantània^[1]. En aquest cas, la que ens ocupa presenta unes

particularitats que la distingeixen i personalitzen respecte a la producció anterior, ja que desprèn una sonoritat que ens trasllada de bon començament a un temps llunyà a partir d'una harmonia propera a la modalitat i de l'ús de tonades pròpies al món musical que envoltava a Ramon Llull. Per tant, Brotons combina i disposa en el marc d'un llenguatge propi, material procedent d'una època tan apassionant com convulsa, la medieval. Ja a l'any 2003 el mestre composà un *Concert Trobadoresc* per a violoncel i orquestra, pel qual dugué a terme una tasca de recerca de melodies vinculades a l'amor cortès. En aquesta ocasió, no només fa ús de melodies de procedència trobadoresca sinó que el ventall s'estén amb la incursió de cants gregorians, cants i balls no litúrgics de contingut sacre, tonades vinculades a les tradicions jueva i sarraïnes o fins i tot un cant tan ancestral com el Cant de la sibil·la, conservat i representat encara avui en la nit de Nadal a l'illa de Mallorca, on nasqué Llull.

Pel que fa als elements estructurals, el propi subtítol suggereix els eixos vertebradors de l'obra, ja que especifica que és "basada en el temps, vida i obra de Ramon Llull"; d'aquesta manera, Brotons es recolza en diversos successos històrics, biogràfics i fins i tot llegendaris per a dotar la composició d'una estructura formal variada i ben distribuïda, la qual es divideix en un total de nou parts, enllaçades a partir de transicions de major o menor durada segons el moment.

Abans d'endinsar-nos en la descripció i breu anàlisi de cadascuna de les parts esmentades, trobem necessàries unes ratlles que ens permetin conèixer els trets més rellevants de la manera de compondre de Brotons. Així ens hi podrem referir més endavant, en l'apartat que dedicarem –com dèiem– a una anàlisi descriptiva que no vol ser exhaustiva sinó que pretendrà atorgar al lector una visió prou detallada que el permeti comprendre com ha estat concebuda l'obra i quines eines ha emprat el compositor per expressar a través de la música una història com la que anirem descobrint.

Esdevenen, doncs, constants en el recorregut compositiu del mestre elements com els que anunciem tot seguit:

En primer lloc -tal i com comentàvem anteriorment- trobem una cura per construir una estructura formal equilibrada, això és, una estructura en la que els elements de tensió, d'exaltació o de gran moviment estan en balanç amb els moments de calma, serenor, reflexió, tristesa o bellesa reposada. Per tant, el contrast és un tret indispensable en la concepció formal del compositor. A la vegada, hi ha una disposició ordenada del material temàtic en una estructura que, en moltes ocasions, respon a una concepció cíclica entre les parts o moviments de l'obra i a una concepció en espiral pel que fa a la visió general d'aquesta; és a dir, les darreres parts de les obres presenten un retorn del material però aquest gairebé mai és presentat de la mateixa manera i, a més, sol aparèixer condensat. Pel que fa a la sensació de quelcom cíclic o tancat s'assoleix a través de la reaparició de motius que actuen com a reminiscències i fins i tot ens transporten a l'inici del moviment o de l'obra, però apareixen lleugerament transformats, ja sigui a nivell tímbric (tot canviant-ne la instrumentació) o a nivell melòdic (com per exemple una nova distribució en algun dels intervals). Cal esmentar també que el clímax acostuma a trobar-se no exactament al bell mig de l'obra sinó un punt més a prop del final que no pas de

l'inici, seguint -no de manera matemàtica però sí com a element vertebrador- el concepte de proporció àuria. Per tant, hi ha una voluntat de dotar de coherència l'obra musical, en tant que és concebuda -a nivell global- de manera discursiva. Aquesta visió comporta també l'ús de motius i cèl·lules temàtiques que apareixen fins i tot entre diferents obres del mateix mestre, sent dotades d'un significat extra-musical, seguint els paràmetres de la música programàtica.

En segon lloc hem d'esmentar la versatilitat amb la que Brotons utilitza diferents llenguatges sonors en funció d'allò que vol expressar. Copsa els climes, els contextos i els elements que, en el cas de les obres programàtiques, el text desprèn ajudant-se de diverses eines: no es limita a la utilització d'un llenguatge propi, és a dir, a una manera d'escriure que l'identifica -la qual hi és i l'anirem descrivint al llarg de l'article- sinó que fa ús d'altres recursos com l'aprofundiment en el llegat de les músiques de procedència diversa, amb un especial coneixement i utilització del corpus de melodies tradicionals catalanes recollides durant l'època modernista i noucentista. El compositor barceloní procura desdibuixar, en certa manera, els límits a voltes tan rígids que s'imposen entre el que entenem per música "cult" i la de procedència popular. El seu afany per a recuperar i legitimar altres repertoris de caire tradicional com a nexa -entre d'altres funcions- entre el compositor i el públic, l'ha dut a escriure obres com, per exemple, el seu *Concert Catalanesc* per a tenora solista i orquestra amb cobla opcional; un total de cinc rapsòdies catalanes (*Terres Llemosines*, *L'Illa de la Galera*, *El Llobregat*, *Obertura Costa Brava* i la darrera, *Catalunya 1714*)^[2]; un *Recull popular balear* amb tonades pròpies de les illes; el concert *Mare Nostrum* per a guitarra i orquestra; o una *Glosa de l'Emigrant*, composició que il·lustra amb el seu nom l'altra funció important que té per Brotons el coneixement del corpus de tonades tradicionals: ens referim a la vessant identitària que aporta a la seva música.

El punt anterior desemboca, tal i com ja hem deixat entreveure, en una altra de les premisses del compositor: la recerca constant d'un *feedback* amb l'oient. Les seves obres contenen la voluntat de ser acollides per un públic ampli, no volen excloure sinó més aviat traçar ponts amb qui les escolta. És clar que la música popular, tot i que Brotons l'elabora i la presenta de maneres a voltes ben complexes, esdevé un element important a l'hora d'apropar-se a l'espectador. Però no només és aquesta l'únic camí sinó que el seu llenguatge, malgrat contenir l'herència inevitable i a la vegada tan rica d'un segle XX replet de possibilitats comunicatives, adopta aquells elements que el permeten mantenir una escriptura intel·ligible i interessant no només pel públic erudit sinó també per l'amateur.

Així, el mestre elabora un estil propi en el que hi és determinant un lirisme expressiu, ampli, brillant i lluminós, vinculat a una idea de mediterraneïtat^[3]. A nivell harmònic no hi ha un trencament total amb les regles de la tonalitat, ja que en moltes ocasions es perceben centres tonals que ens apropen al concepte de neotonalitat^[4] (Burkholder 2006: glossari). La inestabilitat harmònica es dona a partir de l'elaboració i creixement de motius a mode de progressions que evolucionen, en moltes ocasions, per cromatismes o distàncies de segones menors; també és característic l'ús d'acords amb dissonàncies, la simultaneïtat entre diferents escales, o motius amb un ús especial dels intervals disminuïts o augmentats (sobretot quartes disminuïdes entre segones i terceres menors); per tant, hi ha una utilització de l'interval com a cèl·lula motívica característica en l'elaboració de melodies i també com a element

integrat en patrons rítmics que actuen com a eix vertebrador dels desenvolupaments temàtics.

La música de Brotons tampoc s'entén sense una vitalitat rítmica intensa, que juga amb el dos contra tres, amb la notòria presència de compassos irregulars, els ritmes sincopats o les hemiòlies. L'ús del treset com a element expansiu de la melodia o les semicorxeres com a motor amb funció, en molts casos, contrapuntística en moments amplis i sons són també constants en l'estil *brotonià*. De fet, la música del mestre, malgrat l'aparent senzillesa i delicadesa de les melodies en els moments de recolliment o intimitat, és també de gran intensitat; a banda de l'exploració dels límits de la potència sonora de l'orquestra, aquest grau de densitat tímbrica ve donat també per la importància d'un contrapunt viu, enèrgic, de gran agilitat i dinamisme i pel mestratge en la superposició i simultaneïtat entre els materials temàtics de l'obra.

Potser pel propi caràcter del compositor, la seva música conté una espectacularitat i brillantor que captura l'atenció de l'auditori allà on s'interpreta. L'energia del mateix compositor impregna les seves obres tot mostrant-se a través d'un protagonisme determinant de les seccions de percussió i vent metall. A la vegada, Brotons demostra un domini excepcional a l'hora d'orquestrar, fruit d'un profund coneixement dels timbres i els efectes de cada secció de l'orquestra, així com també de les combinacions i fusions entre elles.

Malgrat ser conscients de la sintetització i visió general que els esmentats punts representen en l'extens i prolífic corpus compositiu del mestre, entenguem-los com a voluntat d'emmarcar alguns trets referencials per tal d'endinsar-nos, ara sí, en els elements estrictament musicals que conformen l'obra que ens ocupa:

Anunciàvem anteriorment la divisió d'aquesta en nou parts, les quals deixen entreveure una concepció del discurs musical en forma d'arc, amb una introducció (primers anys de la vida de Lull, parts 1-2-3), un desenvolupament (part central, parts 4-5-6), i un desenllaç (parts 7-8-9). Els títols d'aquestes són: 1. Aquell temps; 2. La llegenda del llibertí; 3. Visions i conversió; 4. Diàleg entre les tres religions; 5. La il·luminació de Randa; 6. La croada; 7. La crisi i la inquisició; 8. Entre l'amor i la mort; 9. Culte immemorial. El propi compositor inclou un breu resum introductori sobre la concepció formal i de contingut en cadascuna d'elles, informació que s'anirà desglossant de manera implícita a mida que avancem en la descripció dels elements musicals més rellevants, al meu entendre, i tenint en compte que l'obra s'estrenarà en primera audició el 21 de gener de 2017 a Palma de Mallorca, i el 28 de gener a Barcelona; per tant, tot allò exposat es basa en un treball de descoberta i observació de la música que desprèn la partitura general proporcionada -com avançàvem a l'inici- pel propi mestre, al qual agraïm la seva implicació i ajuda.

Part 1: Aquell temps

Com el mateix títol indica *Aquell temps* ens situa en el context en el què Lull va créixer. Rere uns primers tocs de campana s'escolta un cant gregorià a mans de l'oboè acompanyat pel corn anglès a mode de contraveu; aquesta frase inicial actua com una mena de crida o toc d'atenció misteriós que ens convida a ambientar-nos en una època remota i a preparar-nos per a escoltar el context on succeirà tota la història. Finalitzats aquests primers nou compassos (el primer dels quals només

corresponent als dos tocs de campana) l'arpa, violoncels i contrabaixos donen pas al segon material temàtic de l'obra, el qual pertany a un dels cants del Llibre Vermell de Montserrat: es tracta del *Cuncti simus concanentes*, un *ball rodon* –modalitat de dansa especialment vinculat a les terres d'Occitània- amb lletra mariana (és a dir, de caire pietós i dedicada a la Mare de Déu) com gairebé tots els compilats en el recull montserratí, un dels referents europeus pel que fa a la conservació no només de cants i balls sinó també de sermons, pregàries, miracles i altres textos de l'època[5].

L'esmentat ball es presenta a mesura que es van afegint instruments fins que el recull també el cor en la seva primera intervenció. A continuació s'introdueix una tercera melodia d'origen provençal en les flautes i piccolo, acompanyats d'una combinació de patrons rítmics en la percussió molt propis en la interpretació de les músiques de l'època. Aquesta desemboca en el següent material temàtic, en aquest cas una cançó d'amor cortès associada al poema del segle XIII *Tinc un desfici, ai, inclement*, escrit per la Comtessa de dia, la qual es creu que fou la comtessa i trobairitz occitana Beatriu de Dia[6].

Aquesta darrera melodia trobadoresca ja apareix immersa en una instrumentació més densa i plena, on s'hi afegirà també el cor en *fortíssimo*. Per tant, hi ha una gradació ascendent tant en la textura, en les dinàmiques com en les indicacions de tempo. És així com l'oient s'endinsa en les flaires del moment, en el context d'un segle XIII el qual no estava absent de moments foscos, ja que un cop finalitzada la presentació i contextualització inicials, la narradora parla també de mort i de guerra, moment en el qual el compositor canvia de registre. Aflora llavors un llenguatge contemporani amb elements molt propis del mestre ([vegeu exemple musical número 1](#)): semicorxeres amb moviments ascendents i descendents per graus conjunts que basculen entre veus i simulen la inestabilitat del moment; enmig d'aquest clima misteriós apareixen els trombons i la tuba a ritme pausat, de blanques i negres, amb acords que injecten tensió, i als quals segueix un motiu melòdic en les trompetes que és respost pels vents fusta. L'atmosfera assolida presenta motius temàtics que apareixeran en altres moments de la cantata. Aquest magma sonor va creixent fins la incorporació de la secció dels violins amb una escala ascendent trepidant que fa premonitòria la següent intervenció en la que, entre semicorxeres a mode d'onades, la narradora anuncia ben contundentment el naixement de Ramon Llull: s'incorporen llavors les trompes en un canvi de compàs significatiu (un 3/4 dins un context de 4/4) en tant que presenten una cèl·lula motívica recurrent al llarg de l'obra, formada per un interval de segona menor ascendent en un ritme de negra seguit de blanca, relacionat amb les dues síl·labes del nom "Ra-mon" (coincidint la durada més llarga o el temps fort del compàs, amb la síl·laba forta del nom, tal i com veurem posteriorment). S'arriba així al punt culminant d'aquesta primera secció, amb una explosió de brillantor orquestral i de lirisme lluminós, expansiu i ampli ([vegeu exemple musical número 2](#)). A continuació esdevenen uns compassos de transició en els quals es reprèn el cant gregorià inicial, a mode de reminiscència i tancament (quelcom, com dèiem en el punt anterior, característic del compositor) que ens condueix cap a la següent secció sense aturada.

Part 2: La llegenda del llibertí

La llegenda del llibertí vol copsar la vitalitat d'un Ramon Llull jove el qual es deixava endur pels plaers mundans. Per això Brotons fa ús d'una llegenda entorn a la seva figura, la qual explica que anant a cavall, Ramon va entrar dins de l'església de Santa Eulàlia tot perseguint la bellesa d'una dona. Però aquesta, precisament, mostrant-li el seu pit malalt, actua com a revulsiu en el trajecte i vida de Llull, tot deixant de banda els plaers carnals per a contemplar una nova realitat. La manera en què Brotons explica aquesta història es basa en un motiu descriptiu associat al cavalcar d'un cavall. Aquest motiu va creixent en intensitat, sent treballat gradualment a partir de progressions ascendents i augmentant la densitat tímbrica amb la intervenció de les trompes i posteriorment els trombons, els quals creen certa direcció melòdica amb valors rítmics llargs que se superposen i es van fent cada vegada més presents rere el moviment de corxeres que es desprèn del desenvolupament del motiu rítmico-melòdic inicial; aquest desemboca en un acord de sol major amb una setena diatònica que injecta intensitat, dramatisme i prediu el canvi de rumb que Llull experimentarà ([vegeu exemple musical número 3](#)). Enmig del retorn al cavalcar, el cor intervé i crida el nom de Ramon en compàs ternari sobre un interval de segona menor ascendent, element que ens remet a la cèl·lula abans esmentada en els metalls de la part 1 precisament quan neix el protagonista de la història. El cor simbolitza, doncs, la crida de la consciència cap a altres camins que l'apartin de les banalitats del món carnal. La seva intervenció segueix amb l'adopció d'una contraveu al motiu temàtic principal (el del cavalcar del cavall) que havia estat exposada anteriorment pel clarinet baix, el fagot i el contrafagot. Aquesta contraveu exemplifica el tipus de sonoritats identitàries del mestre en les construccions de material temàtic, ja que conté girs molt propis com –tal i com ja avançàvem en el punt anterior del treball- l'ús de l'interval de quarta disminuïda entre moviments cromàtics o intervals de segones menors ([vegeu exemple musical número 4, pàg. 35](#)). Es recupera ara el motiu temàtic inicial però per a desembocar de manera definitiva en el clímax de la secció, en el qual es recupera l'acord anterior amb setena diatònica enmig d'una orquestració plena i en *fortissimo* que vol simbolitzar el punt en el que definitivament es produeix un trencament en la vida de Llull, trencament que dona pas a una vida contemplativa. Per tant, l'estructura formal és acumulativa: A sense cor i amb contraveu en vents fusta i final amb acord de setena diatònica – A' amb intervenció del cor que acull cèl·lula temàtica de Ramon més la contraveu presentada abans pels vents fusta – A'' amb el cor que culmina en l'acord presentat en la primera secció.

Després del grau d'intensitat assolit, la música esdevé calmada i contemplativa fins a desembocar en una melodia delicada, fràgil i de gran bellesa ([vegeu exemple musical número 5](#)) que dona pas a la primera intervenció del baríton, amb un material temàtic que anuncia l'imminent *Stabat Mater* que apareixerà en la tercera part. L'esmentada intervenció del baríton posa de manifest la versatilitat del compositor a l'hora de crear una melodia dotada, en aquest cas, d'un to eminentment litúrgic, proper al cant gregorià, amb finals oberts i un marc modal però contenint, alhora, elements només intel·ligibles des de la perspectiva del llegat que ens ha deixat la música del segle XX.

Part 3: Visions i conversió.

L'inici d'aquesta tercera secció – la qual vol narrar les cinc visions consecutives de Crist crucificat que tingué Ramon Llull – introdueix, després d'un arpegi descendent

de sèptima disminuïda, un patró de lament. Aquest patró es defineix per una cèl·lula rítmico-melòdica que conté un interval de segona menor descendent en el que la primera de les notes és sempre una *appoggiatura*; l'ornamentació permet, amb la dissonància en temps fort que resol, copsar una sensació de dolor que es repeteix a mode d'*ostinato*. El patró de lament ha estat incorporat pel mestre en altres obres, sempre volent plasmar aquest sentiment de tristesa (per exemple en el seu *Stabat Mater* [7], compost al 2007, o en la seva cinquena simfonia *Mundus Noster*). En aquest marc intervé per primer cop la soprano, introduint el *Stabat Mater*, himne dedicat al plor i dolor de la Verge Maria durant la crucificació de Jesús. El text apareix en català antic i fou creat pel propi Lluís Brotons presentant una melodia elaborada a partir de moviments en graus conjunts sota un patró rítmic amb la figura del treset com a element característic i dinamitzador; la melodia s'expandeix i es va obrint fins que al bell mig floreix un moment de gran expressivitat assolit a través d'un salt intervàlic d'octava que va descendint a poc a poc fins a tancar-se en un final obert a mode de remembrança dels cants en l'ofici litúrgic ([vegeu exemple musical número 6](#)). Pren llavors el relleu la flauta, acompanyada de l'arpa i la secció de corda, teixint un perfil melòdic que es nodreix de cèl·lules ja presentades. Aquesta dona pas a la veu del baríton, el qual basa la seva intervenció en el tema presentat per la soprano, encara que conté variacions rítmiques sobre un contrapunt orquestral molt més ple i la presència d'un arpegi de setena disminuïda que recorda -malgrat ser ara ascendent- l'inici del moviment. En aquest mateix acord, la soprano s'hi afegeix per reforçar el text i alhora conduir-nos a la part central de la secció, on elements abans contrapuntístics prenen protagonisme i desemboquen en un interludi molt *brotonià* ([vegeu exemple musical número 7](#)) que facilita la segona aparició del baríton. Ara sí, aquesta segueix estrictament el tema inicial que havia presentat la soprano, amb el retorn de l'esmentat patró de lament; en el punt àlgid i més expansiu de la melodia (vinculat al salt d'octava que abans mencionàvem) la soprano en pren el relleu i el baríton la segueix a mode de contraveu que emfasitza la bellesa del moment. Abans de finalitzar roman encara una darrera intervenció de màxim dramatisme en la que la soprano canta sobre el text que diu: "Cridava lo senyora qui moria en la cros...", el qual Brotons copsa utilitzant la cèl·lula rítmica de semicorxeres presentada inicialment pel baríton, sota una indicació de *fortissimo*. Per acabar, la cantant, amb to de pregària, cita altra volta les primeres notes del tema inicial del *Stabat mater*, transmetent una idea de tancament, d'estructura cíclica.

Per tant, i a mode de sintetització, podríem proposar la següent estructura formal (malgrat ser conscients dels paral·lelismes i similituds entre els materials temàtics): A (soprano amb el tema principal del *Stabat Mater*) – B (intervenció del baríton amb un material temàtic que ressona amb el material de la A) – A (el baríton ara canta estrictament el material de la A però s'hi afegeix també la soprano) – B' (intervenció de la soprano amb cèl·lules rítmiques de B) – final amb A en mans de la soprano i recordant l'inici d'aquesta tercera part. Veuríem aquí, a tall d'exemple pel que fa a la manera de compondre del mestre, una concepció formal ordenada que conté, però, una voluntat d'interrelacionar elements, de crear connexions i vincular idees musicals que acaben conformant el teixit global.

Avançant en l'obra, arribarem a la quarta secció a través de l'aparició d'una transició amb material temàtic nou però a la vegada ressonant degut a l'ús d'interval·ls i ritmes ja exposats; la melodia presentada és de gran bellesa i, un cop més, molt

representativa del compositor. Aquest la recuperarà més endavant en l'obra ja que el tema simbolitza l'acceptació i rendició a l'Amor a Déu. Per tant, veiem com els moments de transició entre parts obtenen, també, especial rellevància.

Part 4: Diàleg entre les tres religions

Aquesta part fa referència a la voluntat de Llull d'entendre, respectar i unir les diferents religions que ell mateix visqué en la pròpia illa de Mallorca, la qual feia molt poc temps que havia estat conquerida per Jaume I. El diàleg entre jueus, sarraïns i cristians devia ser quelcom habitual i ben comú entre els habitants de època. Llull pretenia unir els elements per ell positius de cada fe per a, finalment, conduir-los cap a la religió cristiana, la qual volia demostrar ser la més completa. Amb aquesta finalitat en ment, no només aconseguí crear una escola de llengües en el monestir de Miramar, sinó que ja a Montpeller escriví alguns dels seus llibres fonamentals, dels quals en destaquen la que s'ha considerat la seva primera novel·la en català antic *El llibre de Evast e Blaquerna*, o també la mena d'assaig o obra apologètica sobre qüestions religioses titulat *El llibre del gentil o dels tres savis* (Badia 1992: 22-23 i Bonner 2013: 10). El darrer actua com a discurs narratiu d'aquesta quarta part. Brotons presenta, en primer lloc, dues melodies de flaire exòtic i color especial -la primera d'elles requereix una flauta en sol, de so més fosc, inspirada en la flauta *Ney*, instrument tradicional procedent de l'Orient Mitjà- que ens tornen a immersir en el context històric. A continuació es presenta el tema del gentil, figura representativa de l'home sense fe a qui cal adoctrinar i fer descobrir els valors de l'Art lul·liana; Brotons vincula el gentil a l'home de carrer del poble català, tal i com ell mateix explica en la introducció de la partitura general, i per tant, el material temàtic conté un patró rítmic procedent de la sardana ([vegeu exemple musical número 8](#)).

Posteriorment, la narradora introdueix la presència dels tres savis. Llavors s'indica en la partitura la possibilitat de personificar o escenificar cadascuna les properes intervencions. Els tres personatges són representats per melodies vinculades a les religions abans esmentades. En el cas de la cristiana, sent la que Llull interpreta com a vertadera, és representada per la melodia sacra del Llibre Vermell de Montserrat *Polorum Regina*. Els tres temes palesen l'ús del llegat popular i una gran destresa a l'hora de copsar els elements musicals identitaris i propis de cada tradició. S'esdevé llavors l'aparició d'una dona que simbolitza la saviesa, la qual representa la intervenció de la soprano al bell mig de la secció, sota el bel d'un llenguatge *brotonià* (el qual conté elements descrits anteriorment com les construccions melòdiques amb presència d'interval augmentats i disminuïts o progressions que avancen a partir del joc entre interval de segona i cromatismes) que emergeix enmig del context medievalista presentat. Aquest és el punt d'inflexió rere el qual es reexposen els temes dels tres savis, ja que és llavors quan cadascú expressa la seva visió de la fe i de Déu. En el cas del cristià, el *Polorum Regina* compta aquesta vegada amb el reforç del cor, cantant el text del *ball rodon* en llatí. Finalitza la part amb la reexposició del tema del gentil enmig d'una orquestració més rica i joiosa que transmet l'estat d'ànim de l'home que ha pogut descobrir la veritat i la fe.

Part 5: La Il·luminació de Randa

Arribem ara al bell mig de la cantata, el punt central a nivell estructural, musical (amb material temàtic determinant) i també a nivell de contingut, ja que és aquesta la

secció en la què Ramon Llull rep la ll·luminació. Potser per la conveniència formal, el discurs de l'obra es permet una petita llicència tot adaptant lleugerament els esdeveniments reals de la vida de Llull, ja que el retir a Randa i la ll·luminació es produí abans d'escriure el Llibre dels tres savis sobre el qual versava la part anterior. És clar que l'obra es nodreix d'aquesta part central de flaire celestial i de certa intangibilitat per descriure l'estat que permeté a Llull dur a terme tants projectes, llibres i viatges.

A nivell musical, a través d'un canvi de tempo i de caràcter, anunciat amb la paraula "meditativo", es genera ràpidament una atmosfera de recolliment a través d'un coixí amb harmonies modals sobre el qual un solo en les violes presenta una melodia en mode dòric que de seguida continuen els clarinets. Es tracta de *Mariam Matrem Virginem*, un virolai també compilat en el Llibre Vermell de Montserrat ([vegeu exemple musical número 9](#)). Tan bon punt el clima meditatiu és generat, la música evoluciona a través d'una secció de transició que es construeix a partir d'una progressió rítmico-melòdica ascendent amb girs i combinacions intervàliques característiques del mestre. Es prepara l'aparició de la soprano, la intervenció de la qual ens permet esmentar el grau de dificultat i el repte que suposa el cantar un llenguatge contemporani que, malgrat fer ús d'elements propis del sistema tonal, conté intervals d'arriscada i difícil afinació en molts moments. El cor també intervé en aquesta secció de caire misteriós, tal i com s'indica en la partitura, la qual desemboca en un dels moments culminants de l'obra: en ell Brotons recupera la melodia presentada en la transició entre les parts tercera i quarta (en la qual Ramon pren la decisió de dedicar la seva vida a Déu després de cinc visions aterrades). En aquesta ocasió la melodia emergeix entre un coixí contrapuntístic i harmònic a ritme de semicorxeres. Aquest moment exemplifica el gust del compositor per estructures melòdiques equilibrades, àmplies i amb reminiscències tonals.

Per tant, la part central mostra material temàtic vinculat a un missatge ja presentat amb anterioritat que ajuda a nodrir de coherència i sensació d'unitat el punt àlgid i moment crucial de la cantata i de la vida de Llull. A continuació, el moviment segueix fent ús d'un estil molt propi del compositor mentre la narradora explica com Llull es disposa a donar forma a tots els seus pensaments i enfocaments. La música es construeix llavors a partir de la utilització de cèl·lules temàtiques ja tractades, com la de "Ramon". Aquesta és presentada a mans del cor però amb un canvi en l'accentuació, tot col·locant els valors rítmics de la cèl·lula en parts diferents del compàs tríada. Tot plegat s'emmarca dins d'un *crescendo* que ens condueix cap a la incorporació d'un nou motiu rítmic amb fuses i un posterior canvi de metre (de 4/4 a 3 / 4); aquest recurs permet donar la sensació d'acceleració i direcció cap al clímax, al qual s'hi arriba a través d'una progressió ascendent que descriu l'enumeració de la molt coneguda "escala de la Vida" de l'escriptor mallorquí. El moment més esplendorós recupera el material temàtic sorgit al final de la primera part de la cantata, i per tant, és també utilitzat com a tancament d'aquesta cinquena secció.

Part 6: La Croada

Tal i com anunciàvem en l'enumeració d'alguns dels trets bàsics de la música de Brotons, el contrast és un element clau en la concepció formal de les seves obres i, per tant, aquesta secció capgira totalment l'estat de sublimació presentat en la part

anterior. Retornem ara a fets històrics convulsos que repercutiren en la trajectòria de Llull, com fou la guerra entre els territoris de València, Barcelona i Aragó (heretats pel fill gran de Jaume I, Pere III “El Gran”) i els de les Illes Balears, el Rosselló i Montpeller (heretats pel fill petit, Jaume II). Es narra un famós episodi de les Vespres Sicilianes (un enfrontament de tal transcendència que fins i tot Verdi n’escriu una òpera), on finalment Jaume II -malgrat aliar-se amb els francesos- perd la guerra tot sent desposseït de les Balears i havent-se de retirar a Montpeller, fet que propicia el trasllat del mateix Llull a la ciutat francesa. Allà hi escriu una de les seves obres més aclamades: *El Llibre d’Amic e Amat*, dins de la novel·la *el Blaqueria* (Bonner 2013: 11).

L’entramat musical s’inicia amb una fanfàrria executada per les trompes i els trombons a mode de crit de batalla. Aquest motiu temàtic, amb lleugeres modificacions mètriques o bé intervàliques, ha estat utilitzat en altres ocasions pel mestre a l’hora de recrear contextos bèl·lics (per exemple, es troba en el número *Junta de Braços* del seu musical *Fang i Setge*)[8]. A la vegada, les violes recuperen un motiu ja utilitzat en la introducció o primera part de la cantata (i ara presentat de manera invertida) com a element desestabilitzador. Alhora, els violoncel·ls recreen el tema del gentil abans presentat en la quarta part de l’obra ([vegeu exemple musical número 10](#)). Per tant, el missatge motívic és clar, els catalans viuen moments d’inestabilitat on el perill de batalla és imminent. És aquest el context en el qual el discurs narratiu i musical es nodreix de la llegenda de les mosques de Sant Narcís[9], història que il·lustra el setge de la ciutat de Girona per part de les tropes del rei francès Felip III. L’escena s’explica amb l’aparició del cor esbossant -sota el text de “zz” que imita a les mosques- el motiu de l’inici, és a dir, el perfil melòdic del crit de batalla o fanfàrria. El cor s’atura momentàniament mentre l’entramat musical va creixent lentament. En la següent intervenció, el text és ja parlat i la música presenta un motiu amb una tercera menor descendent i una quarta disminuïda, sonoritat familiar i propera en el tarannà del mestre ([vegeu exemple musical número 11](#)). Aquest motiu es barreja amb els anteriors (el vinculat al crit de batalla i també amb el del gentil) iniciant una progressió ascendent i una expansió tímbrica que acaba involucrant a gran part de l’orquestra, sota un *fortissimo* que culmina la part central de la secció. A continuació s’esdevé un moment calmat, absolutament contrastant amb l’anterior, que pretén recrear i transmetre l’esdevenir dels fets: aquests expliquen com Ramon ha d’abandonar l’illa, i per tant, també Miramar (on havia creat una escola de llengües) per a instal·lar-se a Montpeller. El moment de recolliment que aquest retir suposa és expressat per Brotons amb acords eteris que donen pas a la presentació del darrer tema líric determinant de la cantata, en aquest cas vinculat als versos que conformen el *Llibre d’Amic e Amat*. Aquests són citats pel mateix baríton o, si és possible, pel segon narrador, representant a Ramon ([vegeu tema amorós en l’exemple musical número 12](#)), pàg. 106). La melodia la presenten els oboès sota la contraveu de les trompes i el coixí dels clarinets, fagots i l’arpa. Tot seguit s’hi sumen les cordes per emfasitzar el punt àlgid de la frase, el qual conté un interval de cinquena justa que serà recuperat en els darrers compassos de l’obra. La fi d’aquesta melodia ens du cap a següent secció.

Part 7: La crisi i la Inquisició

L'inici fosc d'aquesta secció utilitza el motiu desestabilitzador ja descrit en parts anteriors com la inicial. De fet, el discurs musical segueix en aquests moments el trajecte presentat en la primera part de l'obra: apareixen els trombons a ritme de blanques formant sonoritats tenses que preparen la intervenció de les trompes i posteriorment del vent fusta, tot incrementant un clima angoixant que dona pas –com a element innovador respecte al material presentat en la part primera- al cor. Aquest adopta un paper inquisitorial sobre un text que jutja i posa en entredit la filosofia lul·liana. Moments més tard es dona pas a la cita, en mans dels tenors i barítons, de l'himne d'origen medieval *Veni Creator Spiritus*^[10] (es creu que el text, que invoca a l'Esperit Sant, fou escrit pel monjo Rabanus Maurus al segle IX) acompanyat d'una melodia en cant pla que ha estat citada en diverses ocasions pels compositors de la història de la música Occidental.

Els violins doblen el cant pla, mentre sopranos i contralts continuen el missatge de caire condemnatori; en aquest moment se solapen, doncs, ambdós textos, l'un en llatí i l'altre en català. S'incrementa la densitat tímbrica amb els vents fusta tocant semicorxeres que recorden el moment del naixement del mestre (també en la part primera). Se sumen al cant pla sopranos i contralts, tot augmentant la intensitat sonora amb les cordes en tessitures altes que responen a la melodia del cor. La presència més contundent de la percussió ens condueix al punt àlgid de la secció.

A continuació apareix una indicació de canvi de tempo per reprendre l'estabilitat de la pulsació tot i que no pas la calma, ja que retorna el motiu d'agitació i inestabilitat presentat en els compassos inicials. Aquest és seguit altra volta pels trombons, encara que modificant lleugerament la seva intervenció (combinant negres entre el ritme de blanques abans escoltat); la narradora explica com Ramon, encara turmentat, és assetjat per noves visions que l'obliguen a triar entre la seva ànima o la seva obra. És llavors quan Brotons presenta amb un solo del baríton doblat per les trompes, la melodia de caràcter popular compilada en el repertori musical del Llibre Vermell de Montserrat *Cuncti simus concanentes*, ja utilitzada en la introducció o part primera de la cantata. En aquest cas, però, apareix escrita per augmentació, és a dir, doblant els valors rítmics i, per tant, alentint l'execució de la melodia; a la vegada, el text no és ara el propi de la peça en llatí, sinó que és en català ja que transmet les paraules del propi Ramon tot reafirmant-se en la fe cristiana. Finalitzada la melodia esmentada, la música fa un gir sorprenent i de gran força, rere la indicació de caràcter "*Brutale*", en la que s'adopta el treset com a element rítmic amenaçador en les percussions. El text explica el que la música ja palesa: Lull és apallissat i tancat a la presó en mans de la Inquisició. Amb diverses combinacions rítmiques i un gran joc tímbric en les percussions, acompanyades d'una ascensió cap a les tessitures més altes en els violins i flautes, finalitza aquesta setena part.

Part 8: Entre l'amor i la mort

La fi de la secció anterior coincideix amb l'inici d'una intervenció del baríton que desprèn un to profund i reflexiu. La melodia que presenta -de flaire modal, concretament en mode eòlic, i cadències properes a la litúrgia- desprèn certa solemnitat i serenor, la serenor d'aquell que en la vellesa i a les portes de la mort, té la certesa d'allò vertader. El text que l'acompanya és fidel al català escrit per Lull, tot tractant-se d'un dels versos, una vegada més, del *Llibre d'Amic e Amat*. Veiem com

aquesta obra lul·liana, de gran ressonància en la història de la literatura catalana, actua en la cantata com un element aglutinador, ja que és utilitzat en transicions, i dóna peu als moments més íntims i emotius de la composició.

La intervenció del baríton finalitza i, sota l'estora tímbrica del *timpani* i l'arpa, es dóna pas a la soprano, la qual introdueix un dels textos més antics i, alhora, de més vigència de l'Edat Mitjana. Es tracta del Cant de la sibil·la, dramatització litúrgica que versa sobre el Judici final a partir d'un text que es creu que fou anunciat per la sibil·la Eritrea; Sant Agustí el recuperà i el traduí al llatí. Durant la Baixa Edat Mitjana i ja en el Renaixement, s'interpretà també en llengua vernacle, tenint continuïtat fins avui en diversos temples catalans, entre ells el de Mallorca. L'origen de la melodia és incert, però al segle X, còdexs com el de Ripoll, en recullen una versió en notació gregoriana. Amb tot, la transmissió fou eminentment oral, fet que propicià l'aparició de diverses versions. Al segle XIX s'intentà sistematitzar el cant anotant-lo en partitures^[11].

L'estructura del cant és responsorial, però en l'obra Brotons fa només ús del fragment del solo basat en la versió mallorquina de l'esmentat cant. En respecta el caràcter melismàtic i l'embolcalla amb un acompanyament orquestral reduït a la mínima expressió. S'incorpora, en la segona part de la frase, la presència del baríton a mode de contracant, amb un text diferent que fa referència al clam de Llull a Déu per tal que la seva obra sigui reconeguda.

Part 9: Culte immemorial

La darrera part de la cantata destil·la un caràcter eminentment conclusiu en el què es compilen els materials temàtics més representatius exposats en l'obra. Alhora, pretén realçar un dels elements més transcendents del llegat lul·lià: l'Amor com a únic camí cap a la unió, la pau i un estat d'illuminació. Brotons aconsegueix transmetre aquest missatge a través d'una recapitulació temàtica en la qual el motiu relacionat amb l'Amor a Déu reapareix en l'epicentre de la secció. Per tant, l'ordre en el que es recuperen diferents moments de l'obra conté el missatge final que aquesta vol transmetre. Així, en primer lloc reapareix la melodia trobadoresca vinculada al poema de la trobairitz i comtessa de Dia, la qual recupera la flaire i el context medieval que embolcalla la cantata. La segueix la melodia del Llibre Vermell de Montserrat, *Cuncti simus concanentes*, representant la fe cristiana a la que Llull dedicà la seva vida. Arribem així al moment en el qual Brotons reexposa el tema líric i delicat vinculat a l'Amor a Déu, però en aquesta ocasió la melodia es realça amb la incorporació d'uns versos de caire amorós procedents de *Cant de Ramon*, un dels darrers llibres escrits pel mestre mallorquí amb finalitats autobiogràfiques.

El moment íntim i de recolliment sobre el qual la melodia amorosa s'exposa -emmarcada en una instrumentació subtil i delicada- esdevé el punt d'inflexió sobre el qual Brotons iniciarà el camí cap a un final joios. D'entre l'atmosfera de tendresa en la que el baríton canta el tema descrit, apareix el patró de lament vinculat al *Stabat Mater* que s'havia exposat en la tercera part. En aquest cas, el cor presenta el motiu inicial de l'himne a la Verge sobre els versos que millor expressen el camí de l'Amor, els pertanyents al *Llibre d'Amic e Amat*. El motiu del *Stabat Mater* es combina amb la cèl·lula temàtica que apareixia vinculada a l'escala de la vida. Ambdós elements trenen un increment de la densitat tímbrica que dóna pas a la recuperació del tema

amorós ara en mans dels violins, entre un context sonor molt més obert, ple i en permanent creixement. Aquest culmina en uns compassos finals en els quals emergeix el patró contrapuntístic en semicorxeres que acompanyava el tema líric associat a la lluminació. Sobre aquest dibuix, les cordes, amb l'ajuda de la secció en ple de vent metall, esbossen la cèl·lula rítmica en compàs ternari relacionada amb "Ramon". Aquesta esdevé el fonament d'un final enèrgic i esplendorós que esdevé un clam al nom del protagonista de la història, tot realçant el que la seva figura suposa en la història de la cultura catalana.

A mode de conclusió, i a través de la perspectiva general que hem anat desglossant de l'obra, observem com Brotons en concep la seva construcció: fa ús de la primera meitat d'aquesta per anar presentant materials nous i diversos que donin personalitat i caracteritzin el color de la cantata i, a partir de la cinquena part -coincidint amb el centre neuràlgic de la composició- el teixit entre materials ja escoltats pren cada vegada més importància. Aquest fet és rellevant no només pel discurs pròpiament musical, el qual es nodreix així de coherència, sinó també -i per damunt de tot- per la transmissió del missatge que aquesta concepció estructural permet, ja que es tracen línies íntimament relacionades entre la reexposició i recuperació de material presentat i l'acumulació d'experiències viscudes que comporta el mateix camí de la vida i la transició cap a la vellesa. En el cas del protagonista de la cantata, Ramon Llull, una vida tan plena, diversa i repleta d'experiències extraordinàries, tenint en compte el temps en el qual les dugué a terme, exigeix una diversitat temàtica i un marc contextual com el que Brotons aconsegueix presentar i combinar de manera magistral per a, en definitiva, dotar de la major força possible una història com la que hem intentat esbossar al llarg d'aquestes ratlles.

* * *

[1] Informació extreta de:

- MusicVall Edicions Musicals (2016). Recuperat el dia 11 d'agost de 2016 a: <http://www.musicvall.com/es/mas-5-instrumentos/391-el-viatge-de-kira-i-jan-o-l-arbre-de-les-llengues-M-801226-28-0.html>
- B&M Edicions musicals (2016). Recuperat el dia 11 d'agost de 2016 a: <http://www.brotonsmercadal.com/lg/CA/productes>

[2] Per a més informació consulteu:

Gené, Laura (2014). Catalunya 1714. *Sonograma magazine*, revista musical online. Cròniques. Recuperat a <http://sonograma.org/croniques-de-concerts/catalunya-1714-salvador-brotons/>

Gené, Laura (2009). Salvador Brotons: breu recorregut per la seva música. *Sonograma magazine*, número 5. Pàgines 8-10. Recuperat a http://www.sonograma.org/num_05/Laura-Gene-Estudi-Salvador-Brotons.html

[3] Ens referim al concepte de mediterraneïtat forjat durant els períodes modernista i noucentista. Aquest es vincula llavors a elements com la lluminositat o paràmetres clàssics com la mesura i l'equilibri, en contraposició a la imatge germànica de l'Art relacionada amb el darrer Romanticisme.

[4] Concepte definit per Burkholder com a terme utilitzat a partir del 1900 que estableix una única nota com a centre tonal, malgrat no seguir les regles tradicionals de la tonalitat.

[5] Garrigosa i Massana, Joaquim: La Música Medieval. Dins Francesc Bonastre, Francesc Cortès i Mir (coordinadors), *Història de Crítica la Música Catalana* (p. 5-49). Servei de Publicacions de la UAB: Barcelona. 2009.

[6] Informació extreta a partir del text de la intervenció del cor i de la pàgina web següent: Universitat Oberta de Catalunya (2016). Selecció de Poesia Catalana. La Comtessa de dia (s.XII-XIII), recuperat el dia 14 d'agost de 2016 des de <http://lletra.uoc.edu/especials/folch/comtessa.htm>

[7] Vancouver Symphony Orchestra. *Salvador Brotons. Stabat Mater* [CD]. Vancouver (Washington): Vancouver Symphony Orchestra USA, 2007.

[8] Moraleda, Albert (ed.) (2015). *Fang i Setge*. [CD]. Barcelona: Edicions Albert Moraleda SL.

[9] Segons explica la llegenda, les tropes franceses profanaren el cos de Sant Narcís -patró de la ciutat- i, en conseqüència, del seu sepulcre sortiren unes mosques gegants que van aconseguir aturar la invasió de l'exèrcit del rei de França a la ciutat. Informació ampliada a : Pedres de Girona (2016). *Sant Narcís i les mosques* recuperat el 28 d'agost de 2016, des de http://www.pedresdegirona.com/separata_sant_narcis_1.htm,

[10] Informació ampliada a Hymnari.org (2016). *Veni Creator Spiritus*, recuperat el dia 29 d'agost de 2016 des de www.hymnary.org/text/veni_creator_spiritus

[11] Benítez Sánchez, Jesús Miguel. El canto de la sibil·la en Mallorca, 591,595, 596 i 598. Consultat el dia 11 d'agost de 2016 des de <file:///C:/Users/A1/Downloads/Dialnet-ElCantoDeLaSibillaEnMallorca-3040991.pdf>

BIBLIOGRAFIA

- Badia, Lola. *Teoria i pràctica de la literatura en Ramon Llull*. Barcelona: Quaderns Crema, Assaig, 1992.
- Bonastre, Francesc; Cortès, Francesc (coordinadors). *Història crítica de la música catalana*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de publicacions, 2009.
- Burkholder, P.; Grout, D.J.; Palisca, C.V. *A History of Western Music*. Nova York: Norton&Company, 2006 (5a ed.)
- Burkholder, P.; Palisca, C. V. *Norton Anthology of Western Music*. Volume 2: Classic to twentieth century. Nova York: Norton & Company, 2006 (5a ed.).
- Bonner, Anthoni. *Ramon Llull. Vida de mestre Ramon*. Barcelona: Barcino, 2013.
- Brotons, Salvador. *La Cantata de Randa* per a dos narradors, soprano, baríton, cor mixt i orquestra, opus 135. Llibret a càrrec de Neus Dalmau. Partitura general no publicada, 2015.
- L'Auditori (2003) *El viatge de Kira i Jan* [CD]. Barcelona: Consorci de l'Auditori, Escolta i Canta, vol.13.
- Llull, Ramon. *Llibre de Evast e Blanquerna*. Volum III. Barcelona: Barcino, 1954.
- Moraleda, Albert (2015) *Fang i Setge. El musical* [CD]. Barcelona: Edicions Albert Moraleda SL.
- Músics per la Cobla (2008) *Música per a tenora i orquestra. Jordi Molina. Salvador Brotons* [CD]. Barcelona: Picap.
- Piston, Walter. *Orquestación*. Madrid: Real Musical, 2002.
- Vancouver Symphony Orchestra (2007) *Salvador Brotons. Stabat Mater* [CD]. Vancouver (Washington): Vancouver Symphony Orchestra USA.



REVISTA MUSICAL CATALANA

Crítica

Sira Hernández copsa la soledat sonora de la 'Música callada'

Redacció on 25 gener, 2017 / 0 comments



Sira Hernández (foto d'anxiu)

INTÈRPRETS CATALANS. Sira Hernández, piano. Obres de Brotons i Mompou. **PETIT PALAU. 19 DE GENER DE 2017.**

Per Lluís Trullén

Frederic Mompou es referia a la seva *Música callada* com una música que “*accentua la meua inclinació per la línia simple, per la forma concreta*”. Com si es tractés d'aforismes musicals en què l'exquisidesa de l'harmonia és esculpida per unes sonoritats d'una nuesa colpidora, els quatre quaderns de la *Música callada* esdevenen l'expressió més pura i representativa del llenguatge estètic de Mompou. La pianista Sira Hernández coneix a bastament aquest corpus pianístic de Mompou, del qual ja va fer tres anys enrere un enregistrament destacat. En el cicle Intèrprets Catalans la pianista barcelonina va oferir a la sala del Petit Palau la integral d'aquestes miniatures pianístiques precedides dels tres deliciosos *Nocturns “alla Chopin”* de Salvador Brotons, obra escrita l'any 2010 i que sota un llenguatge clarament reflex de la personalitat de Brotons expressen tota l'atmosfera poètica que nodreix determinats *Nocturns* de Chopin. Peces delicades, refinades i que, sense abandonar un llenguatge tonal, assoleixen la modernitat pròpia del llenguatge del compositor convidat aquesta temporada al Palau de la Música Catalana.

“*La música callada, la soledad sonora.*” Aquesta citació del *Cántico espiritual* de Sant Joan de la Creu precedeix els quatre quaderns de la *Música callada* i esdevé a més la millor definició per expressar el contingut estètic d'aquesta música. Pinzellades en què el color pur, en què l'abstracció que cerca la nuesa de la melodia en pro d'una harmonia d'una complexa simplicitat, crea un món únic i inconfusible per a una de les obres mestres del nostre pianisme.

Davant un públic que omplia mitja sala del Petit Palau, Sira Hernández va saber manifestar amb una visió detallista l'essència preciosista de cadascuna de les miniatures que, encadenades, configuren aquest univers màgic de Mompou. Assolir les harmonies preciosistes, cercar amb cura la ressonància, trobar els acords que combinen sonoritats assolides mitjançant cinquenes nues, fins a d'altres construïdes amb estructures harmòniques d'un segell inconfusible properes a Skriabin i a l'escola pianística francesa, eren una constant que Sira Hernández va plasmar en una interpretació del tot introspectiva.

Copsar l'essència d'aquesta música nua i que renúncia a tota complexitat formal esdevé una dificultat afegida per a l'intèrpret. Sira Hernández ens va proposar un Mompou serè, mesurat en el detall en els harmònics, cercant sempre la “simplicitat” aparent d'una música essencial. Si en un quadre de Joan Miró admirem la puresa de la línia i del color, en la *Música callada* aquesta fugida cap endavant despullada de tot allò que no en resulta essencial esdevé precisament el secret de la seva màgia. Tant Miró com Mompou van anar a la recerca del més essencial creant obres colpidores per la seva puresa, i Sira Hernández ens va apropar a aquest món silenciós i oníric sota una visió contemplativa per cercar “*la línia simple*” a la qual es referia el compositor parlant de la seva *Música callada*.



Like { 60 }

Tweet