

## DIRECCIONS QUE S'ENTRECREUEN

(notes al disc Seed 002 *Intertwined paths* de Joel Bardolet a seedmusic.eu)

György Kurtág (1926) és un compositor d'arrels profundes i múltiples. Hongarès de família, romanès de naixement i parlant des de ben petit de l'alemany i del rus (llengües a les quals s'afegirien més tard el francès i l'anglès) es recullen en ell el bo i millor de la cultura, també profunda i múltiple, europea. És el cas també del seu amic György Ligeti (1923-2006). Un, aquest darrer, expansiu i exuberant, selvàtic i canviant; l'altre, el nostre protagonista, clos i introspectiu, d'evolució (de fermentació, fins i tot) lenta i pausada. Però tots dos s'han erigit amb el temps com a pal de paller de la música de la segona meitat del segle XX, i no només a redós d'alguna moda o tendència, sinó a partir d'una forta personalitat i, cosa molt important i no gens habitual, pel pròpi judici dels músics.

El llenguatge de Kurtág tendeix al recolliment, a sublimar la substància del material que utilitza. La seva és una música de gran concentració expressiva. No en va es poden comptar entre els seus referents literaris a Samuel Beckett i a Franz Kafka. En les seves obres hi trobem aquella intensitat íntima pròpia de Schumann i de Schubert. De Bach, sobretot. Kurtág és un compositor d'escriptura lenta que va polint i desbrossant a consciència les seves creacions fins a deixar-hi només allò essencial i de més valor. Allò que ell considera necessari i prou. Abunden en el seu catàleg les miniatures i les peces curtes, aforístiques, però tot hi això mai ha vacil·lat davant dels reptes que suposa la gran forma. Com a exemple ineludible la seva *Stèle* (1994), veritable obra mestra de l'escriptura simfònica dels nostres dies i escrita per a Claudio Abbado i els filharmònics berlinesos.

En aquest disc tenim la sort de poder assaborir algunes d'aquestes miniatures de les quals us parlava i de fer-ho, a més, en el format més concentrat i destil·lat possible: un instrument sol (com a molt acompanyat per un altre instrument, a duo). Joel Bardolet, que controla l'art de l'arquet com molt pocs, es revela com un intèrpret ideal d'aquest tipus de repertori i ens el serveix en safata de plata: cada nota té l'impacte adequat i cada gest la cura necessària per a dotar de l'indispensable dimensió humana una música tan especial, tan sensible i pròxima, com és la de l'hongarès.

Quatre extractes dels *Jelek, játékok és üzeretek* (o el que és el mateix: senyals, jocs i missatges) són emmarcats per una fantasia de Georg Philipp Telemann (1681-1767) d'estructura clara i diàfana (en la tonalitat, gens còmoda per a un instrument de corda, de mi bemoll major) la qual dota d'encara més lectures les peces de Kurtág, que apareixen al seu costat com un vestigi, com un record. *L'Hommage à J. S. B.* (un homenatge al gran Bach, no cal ni dir-ho) és un flux de ritme continu amagant a l'interior un contrapunt que només es detura al arribar als registres més extrems de l'instrument. Llavors, com un sospir, com un eco, apareix un darrer gest (tocat, això sí que cal dir-ho, amb la delicadesa d'una carícia) que clausura el fragment. A *In Nomine* hi sentim una melodia de reminiscències populars, *all'ongherese*, que canta *con slancio*, entusiasmada, tot alternant-se amb unes figures rapidíssimes i virtuoses que cal interpretar, però, en *pianissimo*, tal vegada una brisa. La peça acaba, allargassant-se, en una sort de coral atomitzat i inert. Punyent, un lament recorre un *Doloroso* monòdic i sanglotant que es forma a poc a poc, interval rere interval,

xiuxiuejant-nos a l'orella. *Nepdalfefe* és una psalmòdia de cordes a l'aire i acords incisius, una homofonia severa i austera.

Les *Tre pezzi* per a violí i piano ens presenten un discurs més directe encara, de retòrica claríssima. La primera, de caràcter meditatiu, confronta dos colors oposats: d'una banda el violí i la sonoritat natural de les cordes a l'aire i alguns intervals diatònics en un hipotètic do major i de l'altra el piano flotant per les tecles negres del teclat obligat pels cinc sostinguts de l'armadura de si major. La dissonància és evident. La segona és una dansa de caire galant i de to humorístic que es veu torbada per l'irrupció sobtada d'uns *pizzicati* ferotges i uns acords marcats del piano. En la darrera peça, que sentim de lluny (*aus der Ferne*), envoltada per uns acords eteris del piano (potser uns arbustos en un jardí), apareix una melodia lenta i senzilla, atàvica, del violí que sembla haver abandonat tot desig d'expressió amb un so a punt de desaparèixer o de diluir-se en la ressonància del piano.

Si la música de Kurtág és una música humanista, a ras de terra, la de l'estonià Arvo Pärt (1935) mira cap al cel. Si en el primer trobem personatges que parlen a mitja veu, xiuxiuejos i laments, en el segon tot és pregària i desig de transcendència. Una és feta d'emocions intenses, de claroscurs, i l'altra de contemplació, de blanc pur i lluminós.

Les primeres obres que començaren a obrir-se camí i a donar un cert renom a Arvo Pärt es poden inscriure en el corrent del serialisme, estètica molt mal vista (per ser un dels símbols d'una suposada "decadència burgesa d'occident") en el context soviètic on visquè els primers anys de la seva vida. Això li ocasionà diversos problemes que finalment, juntament amb una forta crisi creativa, l'empenyeren a l'exili. Uns anys després començà a escriure en un nou estil, dit *tintinnabuli* (nom que remet a les campanes utilitzades en els oficis religiosos), que és bàsicament un sistema de construcció compositiva a partir de diafonies (polifonies a dues veus). El resultat es troba molt lligat al minimalisme que començava a aparèixer paral·lelament als Estats Units. Això sí, el misticisme i l'espiritualitat inherents a les creacions de l'estonià el dotaren de l'empenta necessària per a esdevenir en pocs anys un dels compositors més interpretats i apreciats arreu del món.

*Spiegel im Spiegel* (mirall dins del mirall) és precisament una obra paradigmàtica d'aquest estil. El piano hi toca sense aturador, tal vegada una capsula de música, uns acords tríades arpegiats (que ens poden recordar vagament al famós primer moviment de la *Sonata quasi una fantasia* de Beethoven) i el violí hi exposa una melodia d'aparent senzillesa que es crea nota a nota, cercant, a partir de la central. Es tracta d'una música on cal transmetre un sentiment reposat i contemplatiu, una calma mística, sense remarcar en la mesura del possible els arcs i els frasejos pròpis de la música dita clàssica, sense subratllar-hi res més que el pròpi mecanisme més o menys matemàtic que ha servit al compositor per escriure-la. Només així l'oient pot emmirallar-s'hi i unificar-se amb l'interpret, amb la pròpia música, com ho han fet les dues veus que es troben en l'arrel del *tintinnabuli*.

També s'entrellacen en el disc les peces, molt concises, del suís Balz Trümpy (1945) conformant un tot laberíntic on, sia per oposició, sia per ressemblança, ens trobem a cada nova obra en una estança a descobrir. Les sis miniatures de Trümpy, cada una amb un títol que ens en revela l'entrellat, estan molt lligades a l'instrument i a la

seva idiomàtica. A la seva tradició. Estàn, com diem els del gremi, "molt ben escrites" i són un perfecte i sòlid espai intermedi entre el llenguatge de Telemann i aquest mateix, perquè en essència és el mateix, passat pel sedàs, pel desbrossament, de Kurtág.

*J2728A-Lost* de l'italià Alessio Pianelli (1989) és l'obra més descarnada i directa de totes les que ens serveix el present enregistrament. L'estructura és claríssima, com tallada en marbre, i també la tímbrica, força àcida a voltes. El títol és un joc entre les inicials dels noms de l'interpret i del compositor i les seves respectives edats. Transmutat tot això a notes musicals es conforma el germen de tot el que s'hi desenvolupa: sol, re, si, re, do, la. És una peça que transita fresca i lliure com una improvisació i que ens transporta per diferents escenes i paisatges com si d'un viatge es tractés.

L'obra de Miquel Oliu (1973), *L'inabastable perfil*, troba la seva espurna inspiradora en la poètica de l'escultor basc Eduardo Chillida (1924-2002) i en ella el compositor hi defuig el "dir directament" i l'estructuralisme tot preferint insinuar i suggerir. Molt subtil en tots els seus nivells, però fermament construïda i planificada, ens presenta una línia de violí molt expressiva, tal vegada un desig de créixer i cantar constant. El piano l'emmarca de manera contínua a nivell harmònic, flotant i aèri (com "la branca moguda pel vent"), fins a convergir tots dos, violí i piano, en el punt àuri de l'obra, sobre la nota re central, secció que s'esdevé com un darrer impuls per projectar els instruments en l'horitzó, ben lluny: el piano cap a les regions més profundes i vibrants del seu registre, com un murmur, i el violí ascendint per moviment contrari fins a convertir-se només en aire, en respiració.

Diferents exemples —diverses direccions, divergents a voltes però que molt sovint s'entrecreuen— els de Kurtág, els de Pärt, els de Trümpy, Pianelli i Oliu que ens demostren que la música feta avui no es troba pas tan lluny del que cerquem habitualment com a oïdors, malgrat alguns prejudicis. Una experiència artística d'alta volada, de gran intensitat, que en directe ens pot atrapar a través de les vibracions dels instruments i el silenci de l'espai però que recollides en un disc ens permeten de recloure'ns-hi tot reflectint-nos en la intimitat del compositor nota rere nota, respirant, fets un amb l'interpret tot seguint-ne el balanceig de l'arc.