



**NOUS SONS '07**  
**MÚSIQUES**  
**CONTEMPORÀNIES**



LA

Programa de mà  
Del 10 al 29 de març de 2007

**Nous Sons '07**  
músiques contemporànies

**L'AUDITORI**  
Lepant, 150  
08013 Barcelona  
Tel 93 247 93 00

Ajuntament de Barcelona  
Institut de cultura

Generalitat de Catalunya  
Departament de Cultura  
i Mitjans de Comunicació

**PREUS I DESCOMPTES**

Preu dels concerts: 10 € (excepte el concert núm. 2).  
Preu del concert núm.2: 25 €.

**Descomptes:**

Menors de 26 anys, Estudiants, Jubilats i Aturats: 6 €.  
Per la compra de 4 o més concerts del festival: 20% descompte.  
Per la compra de tots els concerts del festival: 30% descompte.  
Descomptes no aplicables al concert núm.2.

Taquilles de  
**L'AUDITORI**  
[www.auditori.cat](http://www.auditori.cat)  
932 479 300

**TEL·LENTRADA**  
902 10 12 12  
[telentrada.com](http://telentrada.com)  
CAIXA CATALUNYA

+ informació a [www.auditori.cat](http://www.auditori.cat)

Gràcies al patrocini de: **LA VANGUARDIA**

Amb la col·laboració de: **BRITISH COUNCIL**



**NEXES ENTRE PASSAT I PRESENT**

**L'AUDITORI:MODERNA**

# NOUS SONS '07

## MÚSIQUES CONTEMPORÀNIES

### NEXES ENTRE PASSAT I PRESENT

Schumann, Liszt, Ravel, Ives, Saariaho...amb quina finalitat es programen dins d'un mateix cicle? Ras i curt: per descobrir la modernitat del passat a través de les músiques del present.

El festival Nous Sons '07 neix amb la voluntat d'integrar compositors i intèrprets autòctons de qualitat amb músics estrangers de reconegut prestigi. Alhora, sent la necessitat de potenciar les noves generacions i de col·locar-les al costat de valors ja consagrats. I, sobretot, el festival vol traçar punts de contacte entre la gran tradició i les creacions més actuals. Estem convençuts que aquest és un bon camí per facilitar la comunicació amb el públic.

L'eix al voltant del qual es vertebra el festival d'enguany és la presència privilegiada de dos compositors: el britànic Jonathan Harvey i el català David Padrós. Tots dos comparteixen la fascinació per l'esperit i les músiques orientals, el coneixement exhaustiu del llegat musical i la recerca constant de noves formes d'expressió.

Així mateix, la col·laboració de grups emblemàtics – el Quartet Brodsky, els BCN 216, el Quartet Arditti o el Trio Kandinsky – i institucions de renom internacional – com ara l'IRCAM parisenc – pretén continuar fent de Barcelona una metròpoli de referència en l'àmbit de la música.

Hem assolit les innovacions de la tecnologia, del cinema, de les arts plàstiques d'avantguarda – fins a l'extrem d'integrar-les en la indumentària quotidiana. Encara hi ha camins per transitar en l'àmbit de les arts del so. Si el desig de tot músic és transmetre un missatge amb fonament, autèntic i sincer, el següent cicle de concerts és una oportunitat idònia per aconseguir-ho. Al capdavant, només podem arribar a estimar allò que comprenem.

**Josep Maria Guix**  
*Direcció artística*

Passat

Present

## Al voltant de JONATHAN HARVEY (Sutton Coldfield, Warwickshire, 1939)

Si hi ha un tret que, per sobre de qualsevol altre, sembla caracteritzar la personalitat d'aquest músic britànic és, sens dubte, la sensació de pau que transmet durant la conversa. En efecte, les frases sorgeixen amb una veu sempre tranquil·la, sotto voce, i sovint fan referència a un món espiritual que ell ha copsat i ha sabut transmetre a través d'una música de factura impecable, capaç de combinar l'ofici amb la tecnologia més sofisticada. Un viatge interior que l'ha portat per camins allunyats només en aparença: la seva formació com a nen cantaire al St. Michael's College de Tenbury, els anys a Cambridge, el coneixement de la tradició vienesa –de Haydn a Schönberg– de la mà d'Erwin Stein i Hans Keller, la nova manera de concebre la música gràcies a l'exemple de Stockhausen, l'oportunitat de treballar amb eines informàtiques d'última generació –tant a Stanford com a París–, la reflexió sobre el so a partir de l'espectralisme... Totes aquestes experiències han configurat un compositor difícil d'adscriure a una escola concreta. Potser aquesta és la raó per la qual el seu bastíssim corpus, que comprèn des de l'òpera –*Wagner dream*, la darrera aportació al gènere, s'estrena el mes vinent– fins a la música electroacústica pura, mai no ha pretès esdevenir paradigma de cap tendència i passarà a integrar-se discretament, però de forma decisiva, en la immensa tradició britànica.

En aquesta recerca espiritual a través de la música –*In quest of spirit* és, alhora, el títol del llibre on exposa el seu pensament estètic i compositiu–, cal destacar la importància d'Orient. El budisme esdevé una eina essencial per comprendre l'univers sonor del nostre compositor, no solament per les imatges, pels textos a partir dels quals ha concebut determinades obres, sinó per alguns conceptes –buidor, llum, viatge– que, un cop rere l'altre, apareixen en la seva música.

De les tècniques serials a l'ús del pentatonisme, de l'orquestració arrauxada a la subtileza d'un so gairebé inaudible, de la inequívoca identificació de les fonts sonores convencionals a l'ambigüitat de l'electrònica; tot sembla tenir cabuda en la seva producció. I tot resta al servei d'un posicionament ètic inqüestionable.

Quin sentit té la música per a Jonathan Harvey? La resposta la proporciona una llarga entrevista amb Arnold Whittall: "La raó de ser de la música consisteix, al meu entendre, a revelar la natura del patiment i posar-hi remei. [...] La música pot ser catàrtica en els seus moments més tràgics; pot guarir; pot unir de forma lliure i sobtada contrastos violents i imprevisibles i alhora pot unificar diferents estils, tonals i atonals; pot fer conèixer músiques de diverses cultures; pot ajuntar dansa i música, cinema i música, llum i so; qualsevol d'aquestes conjuncions esdevindrà cada cop més integrada en aquest sentit bàsic que la música posseeix per unificar coses individuals i distintes."

Conversa amb Arnold Whittall (*Faber and Faber, 1999*).

[www.vivosvoco.com](http://www.vivosvoco.com)

## Conversa amb DAVID PADRÓS (Igualada, 1942)

De tant en tant sorgeixen compositors la personalitat dels quals sembla erigir-se més enllà dels trets comuns que delimiten la seva generació. Penso que David Padrós n'és un. La seva tasca creativa, meticulosa, sense esgarips, elaborada amb la seriositat i el rigor dels mestres, avança per un camí que, amb el pas dels anys, ha anat definint un estil propi ben singular. La música del compositor igualadí ultrapassa sovint la progressió del discurs lineal i genera estats en què el temps es detura, moments estàtics no exempts d'un cert caràcter ritual. No debades, el

seu interès per les cultures orientals l'ha dut a submergir-se en les tècniques compositives dels països respectius i a adoptar-ne, alhora, els recursos expressius i l'actitud espiritual. És, doncs, la idea, no pas únicament el gest, allò que agafa en préstec. Una manera d'actuar que l'apropa als principis ètics d'Arnold Schönberg descoberts durant l'estada –com a estudiant primer i, més tard, com a músic professional– a Alemanya i Suïssa. Tampoc no podem obviar l'activitat divulgadora del nostre compositor: com a pianista, ha interpretat sovint música contemporània en diverses formacions de cambra; com a presentador radiofònic, ha contribuït amb escreix al coneixement de les músiques tradicionals asiàtiques. Hem volgut que sigui ell mateix, però, qui prengui la paraula per mostrar-nos el seu tarannà.

### – Què troba David Padrós en les músiques orientals?

– Les sento molt properes... He intentat agafar l'element més profund d'aquestes cultures, no de manera despersonalitzada (com passa en determinats minimalismes), sinó prenent-ne l'essència musical i transformant-la. Vaig descobrir-les durant els meus anys a Basilea, on vaig trobar força material (sonor i imprès) i entre totes em va arribar molt especialment la música japonesa.

### – Quins són els seus referents musicals en la tradició europea?

– A mi m'han influït molt els autors de la dècada dels cinquanta en endavant: Berio, Boulez, Stockhausen... De la primera meitat del segle XX, en destacaria Debussy i Scriabin. D'altra banda, la Segona Escola de Viena va significar la primera formació musical que vaig tenir com a compositor (les meves primeres obres són de caràcter dodecafònic). Del passat, tot i que hi ha moltes músiques que m'interessen, Louis Couperin ha estat un autor que m'ha esperonat força, sobretot per la flexibilitat rítmica en la notació dels seus preludis, de gran llibertat a l'hora de la interpretació.

### – Què destacaria del seu llenguatge personal com a compositor?

– Sempre he estat molt interessat en la independència (sobretot rítmica) de les veus. Si utilitzo l'aspecte acòrdic, també és per influència de la música japonesa, especialment del *shō*, un orgue que sovint presenta sis o més notes simultànies que van modificant-se lentament.

### – L'activitat docent l'ha dut a fer de guia d'un bon nombre de compositors de les noves generacions, alumnes que el recorden sempre amb respecte...

– M'ha apassionat poder treballar amb moltes persones amb qui comparteixo interessos comuns; sobretot voldria destacar l'atracció que suposa partir d'un material encara en estat brut.

### – Què significa la música per a David Padrós?

– La necessitat de ser sincer amb mi mateix per expressar certes coses que desperten la meua motivació.

*Barcelona, gener de 2007*

## BRODSKY QUARTET I JOAN ENRIC LLUNA

Dissabte 10 de març de 2007  
Sala 2 Oriol Martorell / 21 hores

1



Andrew Haveron *violí*  
Ian Belton *violí*  
Paul Cassidy *viola*  
Jacqueline Thomas *violoncel*  
Joan Enric Lluna *clarinet*

### In memoriam

#### PRIMERA PART

Igor STRAVINSKY (1882-1971)

*Tres peces per a quartet de corda* (1914)

*Tres peces per a clarinet* (1919)

Dmitri XOSTAKÓVITX (1906-1975)

*Quartet de corda núm. 11 en fa menor* op. 122 (1966)

Isidora ZEBELJAN (1967)

*Song of the traveller at night* (2003)

#### SEGONA PART

Paul BARKER (1956)

*In memoriam: For those who fall in times of war* (2004)

1a part: 38' /// Pausa: 15' /// 2a part: 30'

Dos dels noms més representatius de la música russa del segle passat coincideixen en la primera part d'aquest concert inaugural. Els dos conjunts de peces d'Igor Stravinsky mostren la vessant més vital, més rítmica –són els anys dels grans ballets– i més aforística del mestre, però també palesen un intel·ligent i, a voltes, excèntric sentit de l'humor –ell mateix augurava "la mort del quartet de corda" després de compondre les *Tres Peces* que avui escoltarem. Per contra, el quartet de Xostakóvitx, més proper en el temps, té un caràcter i unes circumstàncies força diferents. Articulat en set moviments breus a manera de suite, va néixer com a creació tardana de llenguatge molt personal. La composició, dedicada a la memòria del violinista Vassili Shirinski –membre del Quartet Beethoven–, manté un to planyívol, greu, amb lleus pinzellades d'un humor agre dolç que transmet un desassossec inquietant: el caràcter grotesc i mecànic d'algunes figures musicals ens fa pensar en uns éssers humans tractats com a guinyols.

Continuïtat i sorpresa caracteritzen, al seu torn, l'obra de la compositora sèrbia Isidora Zebeljan. Ideat com a homenatge al videoartista Bill Viola, aquest díptic, estrenat a la National Gallery de Londres, desenvolupa petites cèl·lules –derivades les unes de les altres– i configura un tot orgànic en el qual la melodia, les reminiscències del Renaixement i del Barroc, així com un fraseig musical heretat del cant hi són ben presents.

La composició que comprèn íntegrament la segona part és un encàrrec dels nostres intèrprets al músic britànic Paul Barker, un autor especialment prolífic en l'àmbit teatral i operístic. Tot i tractar-se de música instrumental, l'obra que presentem en aquest concert té un component escènic i dramàtic ben tangible. Dedicada a la memòria del Sarajevo String Quartet i, per extensió, a totes les víctimes del conflicte dels Balcans, la composició s'articula en quatre moviments –*Lacrymae*, *Soliloquy*: *Song of the anchorite*, *Coral: The soft cathedral* i *Exeunt omnes*–, tots ells de caràcter tranquil, íntim i, sobretot, elegiac.

 [Comentaris previs al concert a les 20 hores a càrrec de Josep Maria Guix.](#)

## ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Diumenge 11 de març de 2007  
Sala 2 Oriol Martorell / 20 hores

2



Ensemble intercontemporain  
Pierre Boulez *director*

### Boulez en persona

#### PRIMERA PART

Edgard VARÈSE (1883-1965)

*Intégrales* per a 11 instruments de vent i percussió (1925)

Pierre BOULEZ (1925)

*Dérive* 1 per a 6 instruments (1984)

György LIGETI (1923-2006)

*Concerto de chambre* per a 13 instrumentistes (1969-1970)

#### SEGONA PART

Pierre BOULEZ (1925)

*Sur Incises* per a 3 pianos, 3 arpes i 3 percussions (1996-1998)

1a part: 35' /// Pausa: 15' /// 2a part: 37'

Concert extraordinari amb motiu de la inauguració del Museu de la Música a L'Auditori.



## JORDI MASÓ

Dijous, 15 de març de 2007  
Sala 3 Tete Montoliu / 21 hores



Jordi Masó piano

### Records i homenatges

#### PRIMERA PART

**Robert SCHUMANN (1810-1856)**

*4 peces de l'Àlbum de la joventut* op. 68 (1848)  
28. Record

26. *Nicht schnell, hübsch vorzutragen*

21. *Langsam und mit Ausdruck zu spielen*

30. *Sehr langsam*

**Franz LISZT (1811-1886)** *La lúgubre góndola* núm. 2 (1882)

**Claude DEBUSSY (1862-1918)** *Homage à Haydn* (1909)

**Maurice RAVEL (1875-1937)** *Menuet sur le nom de Haydn* (1909)

**Manuel de FALLA (1876-1946)**

*Homenaje (Le tombeau de Claude Debussy)* (1920)

**Ricard VIÑES (1885-1943)**

*Menuet spectral, à la mémoire de Maurice Ravel* (1924)

**Toru TAKEMITSU (1930-1996)**

*Rain tree sketch II* (1992)

**Oliver KNUSSEN (1952)**

*Prayer bell sketch (in the loving memory of Toru Takemitsu)* (1996)

**Joaquim HOMS**

*In memoriam* (2004-2005)

**Benet CASABLANCAS (1956)**

*Tombeau*

**Ramon HUMET (1968)**

*Rossinyol*

**Jesús TORRES (1965)**

*... i l'infant dorm \**

**David DEL PUERTO (1964)**

*Rondós*

#### SEGONA PART

**Josep SOLER (1935)**

*Homenatge a Joaquim Homs \**

**Miquel ROGER (1954)**

*Púlsar \**

**José Luis TURINA (1952)**

*Soliloquio \**

**Manuel RODEIRO (1965)**

*Impromptu \**

**Joan GUINJOAN (1931)**

*Recordant Homs \**

**David PADRÓS (1942)**

*Instants*

**Victor ESTAPÉ (1962)**

*Via Crucis, reminiscence \**

**Jordi MASÓ (1967)**

*Derivacions \**

**Joaquim HOMS (1906-2003)**

*Record* (1995)

1a part: 35' /// Pausa: 15' /// 2a part: 40'

\*Estrena absoluta

El fet que Jordi Masó, pianista amb neguits i sensibilitat per a la música del nostre temps, s'acosti a un programa d'homenatges recents a la figura d'un compositor desaparegut no hauria de sorprendre. I tanmateix sorprèn perquè el seu compromís no sovinteja. El conjunt d'obres de petit format que basteixen la segona part d'aquest concert neixen gràcies a la seva empenta: saber com i què diuen els compositors d'ara i aquí davant del repte que suposa compondre una peça de caràcter elegíac per la mort d'un col·lega. Músiques adreçades a altres músics i, per tant, especialment acurades. Igual que temps enrere havia fet amb Frederic Mompou –i, sobretot, des del coneixement que proporciona haver interpretat i enregistrat la integral per a piano de l'homenatjat–, Masó s'apropa a l'univers de Joaquim Homs amb la complicitat de les generacions que segueixen en actiu, on trobem noms consagrats –Guinjoan, Padrós o Soler– al costat de músics cada cop més reconeguts –Humet o Torres–.

Ahora, i amb idèntic rerefons argumental, el concert s'enceta amb les anotacions musicals de Schumann, amb l'harmonia agosarada del darrer Liszt i amb el testimoni de gratitud de Debussy i Ravel vers el pare del quartet de corda. El gust per la refinada sonoritat francesa convergeix també en Falla, Viñes i Takemitsu, i en fonamenta les afinitats estètiques més enllà de límits geogràfics i cronològics. Un concert mosaic, en definitiva, integrat per un enfilall de tessels: la visió global de les quals esdevé prou reveladora.

 [Comentaris previs al concert a les 20 hores a càrrec de Jordi Masó i Josep Maria Guix.](#)

## ENSEMBLE PROXIMA CENTAURI

Dissabte 17 de març de 2007  
Sala 2 Oriol Martorell / 21 hores



**Marie-Bernadette Charrier** saxòfon  
*i direcció artística*

**Clément Fauconnet** percussió

**Christophe Havel** electrònica

**Hervé N'Kaoua** piano

**Sylvain Millepied** flauta

**Jean-Luc Rocchietti** guitarra

### Bordeaux/Barcelona

#### PRIMERA PART

**Ramon LAZKANO (1968)**

*Nahasmahasi* (2002)

**Jonathan HARVEY (1939)**

*Tombeau de Messiaen* (1994)

**Christophe HAVEL (1956)**

*Aer* (1994)

**Giacinto SCELSI (1905-1988)**

*Maknongan* (1976)

#### SEGONA PART

**Hèctor PARRA (1976)**

*Ciel rouillé* (2005)

**Ramon HUMET (1968)**

*... from the meadows* (2006) \*

**Magnus LINDBERG (1958)**

*Linia d'ombra* (1981)

1a part: 35' /// Pausa: 15' /// 2a part: 30'

\*Estrena absoluta

De la iniciativa de Marie-Bernadette Charrier va sorgir aquesta formació francesa típicament contemporània pel que fa als seus efectius instrumentals. Aquesta característica i, sobretot, l'excel·lència interpretativa dels músics, lluny de restar-ne llibertat, han esperonat la inventiva dels compositors a l'hora d'establir un nou repertori.

Escrita expressament per als membres d'Ensemble Proxima Centauri, l'obra de Lazkano –compositor basc resident a París– parteix d'un material ben heterogeni (tetracords descendents, tonades de caràcter popular, etc.). Amb una mètrica oscil·lant que retorna de manera cíclica, la música es torna altament irregular, inestable, fins a assolir l'extenuació sonora. En aquest sentit, el títol en euskera és prou explícit: calaix de sastre. *Tombeau* de Messiaen, per a piano i cinta, permet la convivència, la interacció distorsionada i l'ambigüitat entre l'afinació temperada de l'instrument real i l'afinació pura –això és segons la sèrie harmònica– d'un piano virtual. Les pintures murals que Henri Matisse va realitzar durant els anys 30 per a la Fundació Barnes –i en les quals l'artista destacava el contorn i la sensació de moviment de les figures– són el punt de partença de la composició de Havel. L'obra, , parteix d'un trio en el qual s'alterna la celesta amb els instruments de percussió restants.

"La música no pot existir sense el so, però el so pot existir sense la música. Sembla, per tant, que el so és més important. Comencem per aquest darrer." La citació de Scelsi serveix per establir quines eren les seves prioritats, fruit d'una meditació pregona a partir del fet sonor. Sovint les peces del músic italià es vertebren al voltant d'una sola nota, d'un eix a partir del qual apareixen inflexions microtonals, irisacions tímbriques: l'obra d'avui n'és un exemple.

*Ciel rouillé*, inspirada en un poema de Marina Tsvetàieva, vol ser una mostra de l'expressió més pura de la passió amorosa. Crits de ritme obsessiu s'esmicolen fins a endinsar-se en les profunditats del mar on tot desapareix, a la fi, en silenci. Aquest jove compositor barceloní reconegut arreu, crea un espai acústic colpidor, dramàtic, dins del qual aboca l'audiència. Al seu torn, Ramon Humet, recentment guardonat amb el Premi de Composició Reina Sofia, proposa una lectura musical a partir de les vistes de la catedral de Salisbury pintades per John Constable. El so dels instruments reals es perllonga i viatja, modificat gràcies al tractament informàtic, a través dels altaveus de la sala.

"Sorride, sospira, sospenti la morte, giura que un melo si freddo dà fiori stassera." Amb la lectura d'aquests versos de Walter Valeri clou la composició de Lindberg, una estructura dramàtica amb canvis inesperats, sostinguda per un so ric i opulent. Una obra per a un *macroinstrument* que cerca convergències sonores i que s'enriqueix, a més a més, amb l'ús de la veu.

 [Comentaris previs al concert a les 20 hores a càrrec de Ramon Humet, Hèctor Parra i Josep Maria Guix.](#)

## TRIO KANDINSKY

Dijous 22 de març de 2007  
Sala 2 Oriol Martorell / 21 hores

5



Corrado Bolsi *violí*  
Amparo Lacruz *violoncel*  
Emili Brugalla *piano*

### Piano trio

#### PRIMERA PART

José María SÁNCHEZ-VERDÚ (1968)  
*Trio III* (1996-97)

Maurice RAVEL (1875-1937)  
*Sonata pòstuma per a violí i piano* (1897)

Hèctor PARRA (1976)  
*Wortschatten [Ombres de paraula]* (2004) 1a part: 30' /// Pausa: 15' /// 2a part: 35'

#### SEGONA PART

Jonathan HARVEY (1939)  
*Piano trio* (1971)

Charles IVES (1874-1954)  
*Piano trio* (1909-10, rev. 1914-15)

¿Hi ha un millor exemple de vigència per a una formació clàssica com el trio amb piano que la creació de noves obres? El Trio Kandinsky ens apropa a un repertori que combina composicions recents amb peces de principis del segle vint. D'entre les més properes hi ha el Trio III de Sánchez-Verdú, compositor andalús resident a Alemanya, que concep una música de gran exquisidesa sonora, amb dinàmiques delicades i amb la voluntat de cercar un món expressiu molt personal, en el qual sovintegen les referències extramusicals –sobretot literàries–.

No va ser fins a l'any 1975, a Nova York, que la sonata juvenil de Maurice Ravel va interpretar-se en públic per primer cop. Articulada en un sol moviment, el compositor va continuar amb la tradició vuitcentista francesa de duets per a violí i piano (Fauré, Saint-Saëns o Franck), però mai no va donar a conèixer-la. Aquesta ha estat la raó per la qual la posterior *Sonata*, escrita entre el 1923 i el 1927, s'ha considerat l'únic exemple del músic per a aquesta formació.

Hèctor Parra –el compositor català de la jove generació més reconegut internacionalment– demostra en aquest reeixit trio un grau de maduresa, un control dels materials i dels registres, i una solidesa en el discurs musical força envejable. El seu llenguatge, d'acuradíssima escriptura i àmplia varietat gestual, es manifesta, en aquest cas, a través d'una disposició del fraseig de gran claredat.

El trio de Jonathan Harvey amb què s'inicia la segona part consta de tres moviments fortament contrastats. *Song* és una breu introducció de caràcter líric marcada per la independència entre un piano veloç i les línies més reposades de les cordes. *System* consisteix en una mescla interactiva entre quatre textures sonores ben diferents. *Rite* sorgeix com a coral per assolir un punt climàtic i reprendre de nou la calma de l'inici. El tarannà dels intèrprets per als quals fou concebuda l'obra en va determinar algunes característiques –com ara la convivència de diversos tempi en alguns passatges–. També l'obra de Charles Ives que tanca el concert s'articula en tres moviments. El primer presenta una curiosa estructura basada en la repetició del mateix material musical en dos duets (*cello-piano i violí-piano*) abans de la combinació asprívola dels tres instruments. El següent, amb la indicació TSIAJ –"this scherzo is a joke"–, revela el seu to humorístic en les nombroses citacions de cançons folklòriques nord-americanes. De caràcter més líric, també el darrer moviment incorpora la citació –en aquest cas, en cànon i sobre una melodia pròpia dels seus anys com a estudiant universitari a Yale–.

 [Comentaris previs al concert a les 20 hores a càrrec de Josep Maria Guix.](#)

## ARDITTI STRING QUARTET

Dissabte 24 de març de 2007  
Sala 2 Oriol Martorell / 21 hores

6



Irvine Arditti *violí*  
Ashot Sarkissjan *violí*  
Ralf Ehlers *viola*  
Lucas Fels *violoncel*  
Jonathan Harvey *espacialització*  
Gilbert Nouno *realització informàtica musical IRCAM*  
Jérémie Henrot *enginyer de so*

### Espais en moviment

#### PRIMERA PART

Benet CASABLANCAS (1956)  
*Quartet de corda núm. 2* (1991)

Joan GUINJOAN (1931)  
*Quartet de corda núm. 1* (2006) \*

#### SEGONA PART

Jonathan HARVEY (1939)  
*Quartet de corda núm. 4* (2003) \*\*

1a part: 32' /// Pausa: 15' /// 2a part: 35'

\*Estrena a Catalunya

\*\*Estrena a Espanya

El Quartet Arditti demostra, una vegada més, la vitalitat d'un gènere encunyat per Haydn i convertit, des d'aleshores, en veritable prova de foc per a qualsevol compositor. Benet Casablanca –de qui celebrem el 50è aniversari– sedueix de nou amb el seu poder de convicció a través d'una música sòlidament bastida, madura, fortament expressiva i amb un domini magistral del sentit dramàtic i de les transicions, capaç de conduir-nos –sense solució de continuïtat– des de la vehemència més contundent fins a passatges íntims de gran lirisme.

El quartet de Joan Guinjoan suposa la primera aproximació del músic riudomenc al gènere. Ell mateix confessa el respecte davant d'una formació per a la qual Beethoven, Bartók o Schönberg van deixar testimonis magistrals. El resultat és una obra en tres moviments, rica en recursos que l'autor sap integrar orgànicament, que connecta amb la tradició i, alhora, combina reminiscències centreeuropees amb trets típicament guinjoanians –com ara la superposició d'anells de notes tocades *ad libitum* o les iròniques inflexions dels glissandi–. El greu Moderato inicial –el moviment més llarg– inclou contrastos entre homofonia pura i passatges de gran activitat polifònica. La secció següent, un màgic estudi de sonoritats, dona pas a un *vivo* jogasser que clou la composició.

Després d'una trentena d'anys d'estreta col·laboració –fruit de la qual han sorgit quatre quartets de corda–, el grau de compenetració entre els Arditti i Jonathan Harvey és prou elevat per possibilitar una composició tan sofisticada com aquesta. Alhora, la recerca duta a terme amb els enginyers de l'IRCAM parisenc, ja des de la dècada dels vuitanta, ha estat també indispensables per al naixement d'aquesta obra. Però per damunt de tot, cal assenyalar el gran sentit musical i el coneixement pràctic de l'instrument –Harvey és un excel·lent violoncel·lista– com a condicions indispensables per a una composició reeixida. El *Quartet núm. 4* parteix de les enormes possibilitats del tractament informàtic del so: la manipulació tímbrica, la complexa distribució dels sons en l'espai, la polvorització dels materials en petítssimes partícules granulars... Aquests camps d'acció estableixen una forma global articulada en cinc parts o cicles d'activitat sense interrupció. A més a més, la imatge d'un so eteri, molt lleuger, és cabdal en el plantejament compositiu, raó per la qual alguns sons dels instruments de corda esdevenen una mena d'ombres cinètiques i el silenci –hi ha cinc llargs passatges gairebé silenciosos– es fa molt present. L'espacialització és "estructural més que no pas cosmètica", ja que s'integra dins del discurs musical gràcies a l'ús de patrons rítmics en moviment constant a través dels altaveus. I a mesura que s'acosta el final, la música adopta un caràcter pentatònic en l'harmonia i esdevé lluminosa per situar l'oient en un "jardí paradisiac", en una "terra pura" –segons el terme budista– aconseguida amb l'estatisme generat per l'efecte estroboscòpic dels espacialitzadors. Desdibuixar fronteres entre so real i so transformat, aquesta és, al capdavant, la intenció del compositor en tot moment.

 [Comentaris previs al concert a les 20 hores a càrrec de Benet Casablanca, Joan Guinjoan, Jonathan Harvey i Josep Maria Guix.](#)

## GRUP INSTRUMENTAL BCN 216

Dimarts 27 de març de 2007  
Sala 2 Oriol Martorell / 21 hores

7



David Albet *flauta*  
Xavi Castillo *clarinet*  
Manolo Perez *oboè*  
Kai Gleusteen *violí*  
Olga Aleshinsky *violí II*  
Marc Tarrida *viola*  
Joan Antoni Pich *violoncel*  
Luis Cojal *contrabaix*  
Jordi Masó *piano*  
Magdalena Barrera *arpa*  
Ferran Armengol *percussió*  
Anu Komsí *soprano*  
Diego Masson *director*

### Confluències: art, poesia, música i cinema

#### PRIMERA PART

Kaija SAARIAHO (1952)  
*Miranda's lament* (2000)  
David PADRÓS (1942)  
*Xucla el silenci nocturn* (1994)  
Jonathan HARVEY (1939)  
*Song offerings* (1985)

#### SEGONA PART

Hanns EISLER (1898-1962)  
*Catorze maneres de descriure la pluja* (1941)  
David PADRÓS  
*La sala de la suprema harmonia* (1991)  
Jonathan HARVEY  
*Death of light / Light of death* (1998)

1a part: 30' /// Pausa: 15' /// 2a part: 36'

Totes les obres que integren el concert d'avui han estat concebudes a partir de textos –poètics i dramàtics– o d'imatges –plàstiques i cinematogràfiques–. *Miranda's lament* de Kaija Saariaho, basada en *La tempesta* de Shakespeare, és un regal d'aniversari per al seu mestre, el compositor finlandès Paavo Heininen. L'autora insisteix a recuperar un estil de cant més natural que operístic, en una línia melòdica que prové –i s'hi integra– del teixit instrumental, on motius i colors creen un rerefons tímbric, heterofònic, sempre en transformació. *Xucla el silenci nocturn* de David Padrós, bastit a partir del poema del també igualadí Joan Llacuna, ens acostava al líric recolliment de la foscor nocturna amb una escriptura polifònica rica que, a pleret, assoleix un caràcter homofònic de delicada harmonia poc abans de concloure. També la nit serveix per encetar el quasi recitatiu fluctuant de la primera de les quatre *Song offerings* de Jonathan Harvey, amb uns textos de Tagore que oscil·len entre l'erotisme i l'espiritualitat. La segona de les cançons, molt més dinàmica –gairebé una dansa–, espurneja instrumentalment sobre la llum a què es refereix la cantant. La tercera evoca un paradís, un món ple de desig sobre el qual flueix la veu en calma. La darrera cançó tracta la mort amb l'ajut de la percussió dels cròtals, els sons sibilants de les cordes i les repeticions *sotto voce* del piano, que, a la fi, enllacen de nou amb el clima nocturn inicial.

També com a present per al 70è aniversari del seu mestre Arnold Schönberg, Hanns Eisler va compondre el seu cicle de variacions per a sextet. Tot i haver estat pensada com a banda sonora per a la pel·lícula muda *Regen* (1929) de Joris Ivens –un estudi sobre la pluja filmat a Amsterdam–, l'avançada música d'Eisler és perfectament autònoma i reflecteix, sobretot, un estat d'ànim melangiós –“14 maneres d'estar trist”–, en deia el compositor. La preocupació per l'espai i el so –des de l'ús de l'antífona fins a les reverberacions– ha centrat bona part de les músiques de David Padrós. A *La sala de la suprema harmonia*, l'autor aplica les proporcions d'aquest espai arquitectònic de la Ciutat Prohibida a la composició i alhora emprava la música imperial xinesa com a referent, tant en la percussió com pel que fa al caràcter de l'obra. La *Crucifixió* de Grünewald per a l'altar d'Issenheim és el punt de partença de la darrera composició que escoltarem. Jonathan Harvey va construir cinc moviments –no exempts d'influència oriental– cadascun relacionat amb les figures que apareixen a la pintura: Jesús crucificat, Maria Magdalena, la Mare de Déu, sant Joan i sant Joan Baptista. Malgrat la tenebra angoixant i l'expressionisme colpidor –traduït en els multifònics punyents de l'oboè– que envolten el quadre, la presència dels Evangelis sembla indicar un motiu d'esperança per a la humanitat.

 [Comentaris previs al concert a les 20 hores a càrrec de David Padrós, Jonathan Harvey i Josep Maria Guix.](#)

## OBC ORQUESTRA SIMFÒNICA DE BARCELONA I NACIONAL DE CATALUNYA

Dijous 29 de març de 2007  
Sala 1 Pau Casals / 21 hores

8



Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional  
de Catalunya (OBC)  
Anu Komsí *soprano*  
François Xavier Roth *director*

### Harvey i Padrós per l'OBC

#### PRIMERA PART

Charles IVES (1874-1954)  
*Conjunt de peces per a teatre o orquestra de cambra*  
(1907-13)  
David PADRÓS (1942)  
*Línies i plans* (2006) \*  
Karol SZYMANOWSKI (1882-1937)  
*Cançons de la princesa d'un conte de fades, op.31* (1933)

#### SEGONA PART

Igor STRAVINSKY (1882-1971)  
*Variacions: Aldous Huxley in memoriam* (1964)  
Charles IVES  
*La pregunta sense resposta* (1906, rev. 1930-35)  
Jonathan HARVEY (1939)  
*White as jasmine* (2002)

1a part: 30' /// Pausa: 15' /// 2a part: 30'

\*Estrena absoluta

Les obres de Charles Ives incloses en aquest concert són una reflexió sobre la condició humana i, alhora, un exemple rellevant d'allò que s'ha denominat polifonia d'esdeveniments, és a dir, de la superposició de materials musicals ben dissimils. El *Conjunt de peces* inicial comprèn tres partitures breus en les quals l'autor proposa un tipus de comportament humà. La primera, *Dins la gàbia*, mostra el neguit d'un lleopard empresonat –la insistència de les timbales– i expressa la manca de vida davant la pèrdua de llibertat. A *la taverna* representa l'empenta vehement de la joventut, mentre que, *De nit*, dibuixa la solitud d'un home vell envoltat pels sons nocturns. *La pregunta sense resposta* presenta una textura amb tres estrats independents, cadascun amb un sentit metafòric ben concret. Les cordes –inmutables, distants, eternes– representen el silenci dels druides; la trompeta planteja, la qüestió sempre desatada; finalment, les fustes –en el paper d'éssers humans– incrementen el seu to de veu per exigir una resposta que mai no arriba.

David Padrós ens obsequia amb una nova composició basada en un dibuix de la terapeuta suïssa Emma Kunz. El compositor en destaca, precisament, les línies i els plans a què fa referència el títol de l'obra i que determinen combinacions geomètriques i jocs de simetries que ell trasllada al paper pautat de forma abstracta. Així, el tractament orquestral tradueix aquests elements en línies melòdiques i en acords integrats per la superposició poli-fònica de les veus.

Clou la primera part Karol Szymanowski, desencantat i amb una tuberculosi incipient, va orquestrar tres de les sis cançons que, un parell de dècades abans, havia publicat amb el títol *La princesa d'un conte de fades*. A l'univers màgic, ple d'orientalismes dels poemes li correspon una música exuberant, refinada i d'adscripció francesa, que gairebé acabaria convertint-se en el seu testament orquestral.

Stravinsky tenia 84 anys quan va compondre aquest *tombeau* per al seu amic novel·lista. La influència de Webern impregna aquesta obra de línies melòdiques esberlades, contrastos en els colors i la dinàmica, i un tractament serial molt personal. La densitat i vehemència de les obres mestres de joventut han donat pas a la transparència.

*White as jasmine*, revela un cop més la influència de l'espectralisme en la música de Harvey. Els instruments de l'orquestra sovint toquen acords fonamentats en principis acústics i inclouen l'ús de quarts de to. L'obra té un sentit de transformació constant i transmet una sensació de viatge dramàtic. Amb un extraordinari domini del color, Harvey assoleix sovint unes sonoritats enrarides, gairebé electròniques, que semblen suggerir un altre món: un món il·luminat, espiritual, tal com es desprèn dels textos cantats. Un univers molt expressiu aconseguit, paradoxalment, amb l'ajut de la tecnologia.

 [Comentaris previs al concert a les 20 hores a càrrec de Josep Maria Guix.](#)

**En torno a JONATHAN HARVEY** (Sutton Coldfield, Warwickshire, 1939)

Si en la personalidad de este músico británico existe un rasgo que se impone por encima de los demás, éste es, sin duda, la sensación de calma que transmite al hablar. Y es que sus frases surgen con voz tranquila y a menudo remiten a un mundo espiritual que él ha sabido hallar y transmitir a través de una música de factura impecable, capaz de combinar oficio y sofisticación tecnológica. Un viaje interior que le ha conducido por senderos distantes tan sólo aparentemente: su formación como niño cantor en el St. Michael’s College de Tenbury, los años en Cambridge, el aprendizaje de la tradición vienesa –de Haydn a Schönberg– de la mano d’Erwin Stein y de Hans Keller, la nueva concepción de la música gracias al ejemplo de Stockhausen, la posibilidad de usar herramientas informáticas de última generación —en Stanford, en París—, la reflexión sobre el sonido a partir del spectralismo... Todas estas experiencias han configurado un compositor difícil de encasillar en una escuela determinada. Acaso sea ésta la razón por la que su extenso corpus, que abarca tanto la ópera —*Wagner dream*, la última aportación al género se estrenará el mes que viene— como la música electroacústica pura, jamás ha pretendido convertirse en paradigma de ninguna tendencia y pasará a formar parte, discreta pero decisivamente, de la inmensa tradición británica.

En esta búsqueda espiritual a través de la música —*In quest of spirit* es el título del libro en el que expone su credo estético y compositivo— cabe destacar la importancia de Oriente. El budismo es, asimismo, fundamental para comprender el universo sonoro de nuestro compositor, y no sólo por las imágenes o por los textos que cincelan algunas de sus obras, sino por los conceptos –vacuidad, luz, viaje– que, una vez tras otra, reaparecen en su música.

Desde las técnicas seriales hasta el uso de escalas pentáfonas, desde la orquestación exuberante hasta la sutileza del sonido apenas audible, desde la inequívoca identificación de fuentes sonoras convencionales hasta la ambigüedad de la electrónica; todo parece caber en su producción. Y todo se subordina a un firme posicionamiento ético.

¿Qué sentido tiene la música para Jonathan Harvey? La respuesta la proporciona en una extensa entrevista mantenida con Arnold Whittall: “La razón de ser de la música está, creo yo, en la naturaleza del sufrimiento y en su curación. [...] La música puede ser catártica en sus momentos más trágicos; puede sanar; puede unir súbitamente y con gran libertad contrastes violentos e imprevisibles y, a la vez, puede unificar estilos distintos, tonales y atonales; puede llevar a la convivencia de músicas de culturas diferentes; puede juntar danza y música, cine y música, luz y sonido; cualquiera de estas conjunciones estará cada vez más integrada en el sentido básico que la música posee para unir cosas individuales y disímiles.”

*Conversación con Arnold Whittall* (*Faber and Faber*, 1999).

**Entrevista a DAVID PADRÓS (Igualeda, 1942)**

De vez en cuando surgen compositores cuya personalidad va mucho más allá de los límites a los que su generación les ha circunscrito. David Padrós es uno de ellos. Su labor meticulosa, ajena a las estridencias, elaborada con el rigor y la seriedad de los maestros, avanza por una senda que, con los años, ha ido definiendo un estilo significativamente singular. La música del compositor igualadino a menudo deja atrás un discurso lineal y se adentra en territorios en los que el tiempo parece detenerse: son momentos estáticos de poderosa connotación ritual. No en balde su interés por las culturas orientales le ha conducido al estudio de la técnica compositiva de diversos países y a la adopción de sus recursos expresivos, así como a una cierta actitud espiritual. Así pues, es la idea y no únicamente el gesto aquello que toma prestado. Esta forma de actuar se asemeja a la de Arnold Schönberg, cuyos principios éticos descubrió –primero como estudiante y, más tarde, ya como profesional– durante su estancia en Suiza y en Alemania. No podemos ignorar tampoco la tarea divulgadora de nuestro compositor: como pianista ha interpretado con asiduidad música contemporánea en formaciones camerísticas; como presentador radiofónico ha contribuido a la difusión de las músicas asiáticas tradicionales. Pero hemos querido que sea él mismo quién tome la palabra para revelararnos su propio talento.

– ¿Qué descubrió David Padrós en las músicas orientales?
–Se me antojan muy cercanas... He pretendido tomar prestado el elemento más profundo de estas culturas y hacerlo no de forma despersonalizada –tal como sucede en determinados minimalismos–, sino adaptando su esencia para transformarla posteriormente. Fue en mis años en Basilea, lugar dónde hallé gran cantidad de información sonora y escrita, cuando las descubrí, sobre todo la música de Japón.

– ¿Cuáles han sido sus referentes principales dentro de la tradición europea?
– Me he sentido muy influido por los compositores de la década de los cincuenta en adelante: Berio, Stockhausen, Boulez... Y de la primera mitad del siglo XX debería citar a Debussy y a Scriabin. Por otra parte, la Segunda Escuela de Viena supuso mi primera incursión compositiva, puesto que mis obras iniciales fueron a menudo dodecafónicas. Del pasado más remoto hay infinidad de música que me interesa, pero Louis Couperin

ha sido un autor que me ha espoleado sobremanera, especialmente por su libertad rítmica en la notación de los preludios, obras de gran flexibilidad interpretativa.

– ¿Qué destacaría de su lenguaje personal como compositor?
– Siempre me ha interesado mucho la independencia –sobre todo, rítmica– de las partes. Si utilizo el aspecto acórdico es, de nuevo, por influencia de la música japonesa, sobre todo a través del shō, un órgano que con frecuencia interpreta seis o más notas simultáneas que van modificándose muy lentamente.

– La labor docente le ha llevado a convertirse en guía de un buen número de jóvenes compositores, alumnos que le recuerdan siempre con sumo respeto...
– Trabajar con personas con las que comparto intereses comunes me ha apasionado de veras. Además, resulta muy atractivo partir de algo todavía en estado bruto.

– ¿Qué significa la música para David Padrós?
– La necesidad de ser sincero conmigo mismo para poder expresar así determinadas cosas que me motivan.

*Barcelona, enero de 2007*

**1: BRODSKY QUARTET Y JOAN ENRIC LLUNA**
**In memoriam**

Dos de los nombres más representativos de la música rusa del siglo pasado coinciden en la primera parte de este concierto inaugural. Sendos conjuntos de pieza de Ígor Stravinsky manifiestan su vertiente más vital, más rítmica –son los años de los grandes ballets– y más aforística, pero muestran también un inteligente y, en ocasiones, excéntrico sentido del humor –él mismo auguraba “la muerte del cuarteto de cuerdas” después de componer las Tres piezas que hoy escucharemos. El cuarteto de Shostakóvich, por el contrario, mucho más cercano en el tiempo, posee un carácter y unas circunstancias bien distintas y, a través de sus siete breves movimientos a modo de suite, revela el lenguaje tardío, tan personal, de su creador. Dedicada a la memoria del violinista Vassilí Shirinski –miembro del Cuarteto Beethoven– es un lamento con leves pinceladas de un humor agriñuce capaz de transmitir un inquietante desasosiego: el carácter grotesco, mecánico, de algunas figuras musicales remite a unos seres humanos tratados cual marionetas. Continuidad y sorpresa determinan, a su vez, la obra de la compositora serbia Isadora Zebelján. Concebida como homenaje al violonista Bill Viola, este díptico, estrenado en la National Gallery de Londres, desarrolla pequeñas células derivadas unas de otras, a la vez que configura un todo orgánico en el que destacan la melodía, las reminiscencias renacentistas y barrocas, así como un fraseo musical heredado del canto.

La composición que abarca íntegramente la segunda parte es un encargo de nuestros intérpretes al británico Paul Barker, autor especialmente prolífico en el ámbito teatral y operístico. A pesar de tratarse de música instrumental, la obra que se presenta hoy en concierto tiene un componente escénico y dramático bien tangible. Dedicada a la memoria del Sarajevo String Quartet y, por extensión, a todas las víctimas del conflicto de los Balcanes, la composición –de carácter tranquilo, íntimo y, sobre todo, elegíaco– se articula en cuatro movimientos: *Lacrhymae, Salliquay: Song of the anchorite, Coral: The soft cathedral* y *Exeunt omnes*.

**3: JORDI MASÓ**
**Recuerdos y homenajes**

Que Jordi Masó, pianista inquieto y sensible para con la música de nuestros días, programe un concierto con homenajes recientes a la figura de un compositor desaparecido no debería sorprendernos. Y sin embargo lo hace, puesto que su compromiso no se da con frecuencia en otros intérpretes. Las obras de pequeño formato que constituyen la segunda parte de este concierto nacen gracias a su tesón: la necesidad de conocer la respuesta de nuestros compositores ante el reto que supone escribir una elegía por la muerte de un colega. Músicas, pues, dirigidas a otros músicos y, por lo tanto, especialmente mimadas. Al igual que años antes hiciera con Mompou –y, sobre todo, desde el conocimiento que entraña el hecho de haber interpretado y grabado la integral para piano del músico homenajeado–, Masó se acerca al universo de Joaquim Homs con la complicidad de las generaciones todavía activas, entre las que destacan nombres consagrados –Guinjoan, Padrós o Soler– al lado de compositores cada vez más reconocidos –Humet o Torres.

Idéntico trasfondo argumental encontramos al inicio del concierto, con las anotaciones musicales de Schumann, las osadas armonías del último Liszt y el testimonio de gratitud de Ravel y Debussy hacia el padre del cuarteto de cuerda. El gusto por la refinada sonoridad francesa converge también en Falla, Viñes y Takemitsu, acentuando aún más, si cabe, las afinidades estéticas allende fronteras –temporales o geográficas. Nos hallamos, en definitiva, ante un concierto monico integrado por un enorme conjunto de teselas cuya visión global se nos antoja muy reveladora.

**4: ENSEMBLE PROXIMA CENTAURI**
**Bordeaux/Barcelona**

Bajo la atenta mirada de Marie-Bernadette Charrier surgió, hace unos años, esta agrupación francesa cuyos efectivos instrumentales revelan ya su carácter contemporáneo. Dicha característica, sumada a la excelencia interpretativa de los músicos, lejos de atajar su libertad, ha contribuido a aumentar la capacidad inventiva de los compositores y a crear un nuevo repertorio.

Compuesta por encargo de los Ensemble Proxima Centauri, la obra de Lazkano –compositor vasco residente en París– parte de un material muy heterogéneo: tetracordes descendentes, melodías populares, etc. Con una métrica oscilante que reaparece cíclicamente, la música se vuelve cada vez más irregular e inestable hasta alcanzar la extenuación sonora. Su título en euskera es, en este sentido, bien explícito: cajón de sastre. A su vez, *Tombeau* de Messiaen, para piano y cinta, permite la convivencia, la interacción distorsionada y la ambigüedad entre la afinación temperada del instrumento real y la afinación pura –de acuerdo a la serie armónica– de un piano virtual. Las pinturas murales que Matisse realizó durante los años treinta para la Fundación Barnes –en las que contorno y movimiento destacan por encima de otros parámetros– sirven de punto de partida para la composición de Havel. La obra, escrita para una formación infrecuente, parte de un trío en el que la celesta se alterna con el resto de la percusión.

“La música no puede existir sin el sonido, pero el sonido puede existir sin la música. Parece, pues, que el sonido es más importante. Ocupémonos primero de éste.” La cita de Scelsi permite establecer cuáles eran sus prioridades, producto de una profunda meditación sobre el hecho sonoro en sí. A menudo las piezas del músico italiano se verteburan alrededor de una nota-eje, enriquecida con inflexiones microtonales y coloraciones tímbricas. La composición de hoy es buen ejemplo de dicha tendencia.

*Ciel rouillé*, inspirada en un poema de Marina Tsvetàieva, pretende ser una muestra de la más pura expresión del amor apasionado. Gritos de ritmo obsesivo son pulverizados hasta adentrarse en las profundidades de un mar en el que, finalmente, todo desaparece en silencio. Su autor, un joven compositor barcelonés de reconocido prestigio, es capaz de crear un espacio acústico dramático dentro del cual arroja al espectador. De nuevo la pintura sirve de inspiración a Ramon Humet –compositor galardonado recientemente con el Premio de Composición Reina Sofía–, puesto que son las vistas de la catedral de Salisbury de John Constable el origen de su ... from the meadows. El sonido de los instrumentos reales se prolonga y viaja, modificado gracias a la manipulación informática, a través de los altavoces de la sala.

“Sorride, sospira, sospenti la morte, giura que un melo si freddo dà fiori stassera.” La lectura de estos versos de Walter Valeri sirve para concluir la composición de Lindberg, una estructura dramática con cambios inesperados sostenida por un sonido opulento. Una obra para un macroinstrumento que busca la convergencia sonora y que se enriquece, además, con la utilización de la voz.

**5: TRIO KANDINSKY**
**Piano trio**

¿Existe mejor ejemplo de vigencia, para una formación clásica como el trío con piano, que la producción de nuevas obras? Los Kandinsky nos acercan a un repertorio que combina composiciones recientes con piezas de principios del siglo XX. Entre las más cercanas se halla el *Trio III* de Sánchez-Verdú, compositor andaluz residente en Alemania, cuya música, de sonoridad exquisita y delicada intensidad, alberga un mundo expresivo muy personal con frecuentes referencias extramusicales, sobre todo literarias.

La juvenil sonata de Maurice Ravel se interpretó por vez primera en Nueva York en 1975. Estructurada en un solo movimiento, el compositor siguió la tradición decimonónica francesa de duetos para violín y piano (Fauré, Saint-Saëns o Franck), pero jamás dio a conocer la obra. Éste ha sido el motivo por el que su ulterior *Sonata*, compuesta entre 1923-27, haya sido considerada único ejemplo para dicha formación.

Hèctor Parra –el compositor catalán de la joven generación con mayor proyección internacional– demuestra en este logrado trío un envidiable grado de madurez, de control sobre los materiales así como una gran solidez en el discurso musical. Su lenguaje, de escritura precisa y enorme variedad gestual, se manifiesta en este caso a través de una diáfana sintaxis.

El trío de Jonathan Harvey con el que se inicia la segunda parte consta de tres movimientos fuertemente contrastados. *Song* es una breve introducción de carácter lírico marcada por la independencia entre un veloz piano y las líneas más reposadas de las cuerdas. *System* consiste en una mezcla interactiva de cuatro texturas sonoras harto distintas. *Rite* alcanza el climax a partir de un coral que, de nuevo, recurre a la calma del silencio. La personalidad de los intérpretes destinatarios de la composición determinó algunas características de la pieza –como, por ejemplo, la coincidencia de *tempi* distintos en algunos pasajes. También la obra de Charles Ives que concluye el concierto se articula

en tres movimientos. El primero de ellos contiene una curiosa estructura basada en la repetición del mismo material musical en dos dúos (*cello-piano, violín-piano*) antes de la áspera conjunción de los tres instrumentos. El siguiente, con la indicación TSIAJ –“this scherzo is a joke”–, revela su cariz humorístico con la cita de innumerables cancioncs populares norteamericanas. De carácter más lírico, también el movimiento final incorpora una cita; esta vez, un canon sobre una melodía propia compuesta durante sus años de estudiante en Yale.

**6: ARDITTI STRING QUARTET**
**Espacios en movimiento**

Una vez más, el Cuarteto Arditti demuestra la vitalidad del género ideado por Haydn y convertido, desde entonces, en verdadera prueba de fuego para cualquier compositor. Benet Casablanças –autor ya quincuagenario– seduce de nuevo con su gran poder de convicción a través de una música madura, de sólida construcción, altamente expresiva y con un magistral dominio del sentido dramático y de las transiciones, capaz de conducircos sin solución de continuidad desde la vehemencia más contundente hasta pasajes íntimos de gran lirismo.

El cuarteto de Joan Guinjoan supone la primera aportación del compositor de Riudoms –localidad dedicadaíra de la obra– al género. El mismo confiesa su respeto ante una formación para la que tenemos los ejemplos magistrales de Beethoven, Bartók o Schönberg. El resultado es una obra en tres movimientos, rica en recursos que el autor integra de manera orgánica; una obra que enlaza con la tradición y que combina reminiscencias centroeuropeas con rasgos característicamente guinjoanios –así la superposición de anillas de notas tocadas *ad libitum* o las inflexiones irónicas de las *glissandi*. El grave *Moderato* inicial, el más largo de los movimientos, incluye contrastes entre homofonía y pasajes de gran actividad polifónica. La sección siguiente, un verdadero estudio de sonoridades mágicas, da paso a un vivo jugueteón que sirve para concluir la obra.

Después de tres décadas de estrecha colaboración –cuyos frutos han sido cuatro cuartetos de cuerda–, el grado de penetración entre los Arditti y Jonathan Harvey es tan grande como para permitir una composición tan sofisticada como la de hoy. Además, la investigación llevada a cabo con los ingenieros del IRCAM, iniciada en los años ochenta, ha resultado a su vez indispensable para la gestación de esta obra. Pero por encima de todo cabe señalar el gran sentido musical y el conocimiento práctico del instrumento –Harvey es un excelente violonchelista– como condiciones indispensables para componer una pieza con éxito. El *Cuarteto número 4* parte de las enormes posibilidades de tratamiento informático del sonido: manipulación tímbrica, distribución compleja de los sonidos en el espacio, pulverización de los materiales en pequeñísimas células... Todos estos campos de acción establecen una forma global articulada en cinco partes o ciclos de actividad sin interrupción. Además, la imagen de un sonido etéreo, liviano, es fundamental en el planteamiento compositivo, razón por la que algunos sonidos de los instrumentos de cuerda se convierten en una suerte de sombras cinéticas y el silencio –hay cinco largos pasajes casi silenciosos– se vuelve omnipresente. La espacialización es “más estructural que cosmética”, puesto que se integra dentro del discurso musical gracias al uso de patrones rítmicos en constante movimiento a través de los altavoces. Y a medida que se acerca el final, la música adopta un carácter pentafónico en la armonía y se torna luminosa a la vez que sítida al oyente en un “jardín paradisíaco”, en una “tierra pura” –según el término budista– conseguida en parte por el estatismo generado gracias al efecto estroboscópico de los espacializadores. Difuminar la frontera entre el sonido real y el sonido transformado es, en definitiva, la intención del compositor en todo momento.

**7: GRUP INSTRUMENTAL BCN 216**
**Confluencias: arte, poesía, música y cine**

Todas las obras que forman parte del concierto de los BCN 216 han sido concebidas a partir de textos o de imágenes. *Miranda’s lament* de Kaija Saariaho, basada en *La tempestad* de Shakespeare, es un regalo de cumpleaños para su maestro finlandés, Paavo Heininen. La composición insiste en recuperar un canto más natural que operístico, con una línea melódica que proviene de un tejido instrumental en constante transformación a la vez que se integra en el mismo. *Xucla el silenci nocturn* de Padrós, basada en un poema del también igualadino Joan Llucana, se acerca al recogimiento lírico de la noche; y lo hace con una rica escritura polifónica que, lentamente, asume una delicada homofonía poco antes de concluir. También la noche sirve de pretexto en el inicio casi recitado y fluctuante de la primera de las *Song offerings* de Harvey, con unos textos poéticos de Tagore a caballo entre el erotismo y la espiritualidad. La segunda canción, mucho más dinámica, danza sobre una instrumentación llena de destellos paralelos a la luz de la letra. La tercera evoca un paraíso, un mundo lleno de deseo sobre el que fluye plácidamente la voz. La canción final nos remite a la muerte con el concurso de crótafos, cuerdas agudas y repeticiones *sotto voce* del piano que, de nuevo, conducen al clima nocturno del inicio.

El ciclo de *variaciones para sexteto* de Hanns Eisler fue también un regalo de cumpleaños para su maestro, un Arnold Schönberg septuagenario. A pesar de tratarse de una banda sonora para la película muda Regen (1929) de Joris Ivens –un estudio sobre la lluvia



filmado en Amsterdam—, la música de Eisler resulta perfectamente autónoma y refleja, sobre todo, un estado de ánimo melancólico —“14 maneras de estar triste”, decía de ellas el compositor. La relación entre el espacio y el sonido, desde la antífona hasta la reverberación, forma parte de las preocupaciones musicales de David Padrós. En La sala de la suprema harmonía el autor aplica las proporciones de este espacio arquitectónico de la Ciudad Prohibida a la composición y, asimismo, utiliza la música imperial china como referente, tanto en la percusión como en el carácter de la obra. La Crucifixión de Grünewald para el altar de Issenheim es, a su vez, el punto de partida de la última composición del concierto. Jonathan Harvey estructura la obra en cinco movimientos, no exentos de influjo oriental, y los relaciona respectivamente con las figuras que aparecen en el cuadro: Cristo, María Magdalena, la Virgen María, san Juan y san Juan Bautista. A pesar de la tiniebla que envuelve la escena y del expresionismo lacerante —evocado por los multifónicos del oboe—, la presencia de los Evangelios augura un atisbo de esperanza para la humanidad.

**8: ORQUESTRA SIMFÓNICA DE BARCELONA I NACIONAL DE CATALUNYA (OBC) Harvey y Padrós por l'OBC**

Las obras del compositor norteamericano Charles Ives incluidas en este concierto constituyen una reflexión sobre la condición humana y, a la vez, un óptimo ejemplo de aquello que se ha convenido en denominar polifonía de acontecimientos, esto es, la superposición de materiales musicales distintos. El Conjunto de piezas inicial engloba tres breves partituras en las que el autor propone tres tipos de comportamiento humano. La primera, *Dentro de la jaula*, muestra un leopardo inquieto —los timbales insistentes son prueba de ello— ante la pérdida de libertad. *En la taberna* representa el empuje vital de la juventud mientras que *De noche* dibuja la soledad de un anciano rodeado de sus pesadillas. Ya en la segunda parte del concierto, *La pregunta sin respuesta* contiene una textura con tres estratos independientes, cada uno de ellos con un sentido metafórico bien concreto. Las cuerdas —inmutables, distantes, eternas— representan el silencio de los druidas; la trompeta plantea una y otra vez una pregunta siempre desatendida; al fin, las maderas —los seres humanos— incrementan su jureja para exigir una respuesta que nunca llega. El cineasta Terrence Malick logró captar magistralmente las implicaciones metafísicas de esta composición al incluirla como banda sonora en La delgada línea roja.

David Padrós nos obsequia con una nueva creación sinfónica basada en un dibujo de la terapeuta suiza Emma Kunz. El compositor igualadino destaca, precisamente, las líneas y planos a los que se refiere el título de la obra y que determinan, de hecho, combinaciones geométricas y juegos de simetría que él traslada al papel pautado de manera abstracta. Así, el tratamiento orquestal traduce dichos elementos en líneas melódicas y en acordes integrados por la superposición polifónica de las voces. La utilización de un material reducido, limitado, se desarrolla a lo largo de una obra que manifiesta una energía alejada de los momentos contemplativos a los que nos tiene acostumbrados en su producción camerística.

Cerrando la primera parte del concierto surge un Karol Szymanowski desencantado y con una tuberculosis incipiente (corre el año 1933). Bajo el título de *Canciones de la princesa de un cuento de hadas*, el músico polaco había compuesto, un par de décadas antes, seis lieder a partir de poemas de su hermana Zofia. Pero es en ese momento cuando escribe la orquestación—mágica, orientalizante, de gran exuberancia— para tres de ellos. Una música refinada, de adscripción francesa —la huella de Debussy se entrevé con suma claridad— y que se convertirá en el testamento orquestal del compositor.

Stravinsky contaba 84 años cuando terminó este *tombeau* a la memoria de su amigo novelista. El influjo weberniano impregna en todo momento esta obra de melodías quebradas, con un vivo contraste en los colores y en las dinámicas, así como con un tratamiento seríal muy personal. La densidad y la vehemencia de las obras juveniles han desaparecido para dar paso a la transparencia, a la economía de medios, a la brevedad. Pero la personalidad del compositor ruso persiste aún con erupciones esporádicas o con el uso de *acordes-tímbre* en las maderas. En las notas del programa de mano del día del estreno el propio Stravinsky escribía: “Desconozco la manera de ayudar a los oyentes a comprender esta pieza, sólo puedo sugerir que la escuchen varias veces.”

Con *White as jasmine* concluye el concierto de hoy. Una obra que revela una vez más la influencia del espectralismo en la música de Harvey: a menudo los instrumentos de la orquesta interpretan acordes cimentados en principios acústicos que no precinden del uso de los cuartos de tono. A pesar de que todos los materiales utilizados aparecen ya desde el inicio, la obra posee un sentido de la transformación constante y transmite la sensación de dramatismo. Con un extraordinario dominio del color, Harvey logra unas sonoridades enraecidas, casi electrónicas —ya sea por la tendencia a los *glissandi* individuales en una sección de cuerda muy dividida o por el uso del sintetizador como trasfondo—, que parecen sugerir otro mundo: un mundo iluminado, espiritual, según se desprende de los textos cantados. Un universo altamente expresivo al que contribuye, aunque sea de forma paradójica, el concurso de la tecnología.

**Spotlight on JONATHAN HARVEY (Sutton Coldfield, Warwickshire, 1939)**

If there is one characteristic of this British musician that stands out from the rest, it would have to be the air of serenity as he speaks. His softly uttered words often recall a spiritual world that he has managed to tap into through an impeccable musical style, combining professionalism with technological sophistication. An inner journey that has led him down some seemingly diverse paths: his voice training as a child at Tenbury’s St. Michael’s College; his Cambridge years; education on Viennese tradition – from Haydn to Schönberg – under the wing of Erwin Stein and Hans Keller; a new concept of music thanks to Stockhausen; the opportunity to use state-of-the-art information tools – at Stanford, Paris; the reflection on sound of spectral music… All these experiences have formed a composer difficult to typescast in any specific institution. It is perhaps for this reason that his extensive repertoire, which ranges from opera – *Wagner Dream*, his latest contribution to the genre, opening next month – to pure electro-acoustic music, has never tried to become the model of any trend, but has instead formed a discreet yet definite part of this tremendous British tradition.

In this “spiritual quest” through music – *In Quest of Spirit* is the title of the book in which he reveals his aesthetic and composite credo – a factor of underlying importance is the role of the Orient. Also fundamental to comprehend the sonorous universe in which our composer lives is Buddhism; not only through the images or texts on which certain pieces are sculpted, but through concepts – emptiness, light, travel – which reappear in his music, again and again.

From sequential techniques to the use of pentatonic scales, from exuberant orchestration to the subtlety of barely audible sounds, from the unequivocal identification of conventional sound sources to the ambiguity of electronics: his production seems to cover it all. And yet this is all subservient to a firm ethical standpoint.

What does music mean for Jonathan Harvey? His answer recalls a lengthy interview with Arnold Whittall: “So, what is the purpose of music? It is, in my view, to reveal the nature of suffering and to heal. The one big question of existence. […] Music can be cathartic in its great tragic moments; it can heal; it can bring together violent and unexpected contrasts in a way that is free and shocking and it can bring together music from different styles, tonal and atonal; it can bring together worlds musics from abrasively different cultures; it can bring together dance and music, film and music, sound and light; any of these conjunctions will more and more freely, I feel, become integrated in this basic purpose of music to somehow integrate and heal, heal things which seem necessarily individual and different.”

*Conversation with Arnold Whittall (Faber and Faber, 1999).*

**Interview with DAVID PADRÓS (Igualada, 1942)**

Every once in a while there emerges a composer with a personality that breaks the boundaries set by his or her generation. One such person, is David Padrós. His meticulous work, which is far from strident, and elaborated with the rigour and composure of the great maestros, treads a path that, over time, has been carving out a particularly individual style. The music of this Igualadino composer often leaves a linear trail, entering territories in which time seems to stand still: static moments, with powerful ritual connotations. His interest in oriental cultures led him to study composing techniques from different countries, adopting their means of expression, while developing a somewhat spiritual attitude. So it’s not just the gesture, but the concept, that he has borrowed upon. This style of performing is reminiscent of Arnold Schönberg, whose ethical principles were revealed – first as a student and later as a professional – during his time in Switzerland and Germany. Nor can we neglect the revelatory work of our composer: as a pianist, performing with contemporary musical astuteness in chamber groups, and as a radio presenter, contributing to the awareness of traditional Asian music. But to expose the true nature of his talent, we left it to the man himself.

**- David Padrós, what did you discover in Asian musical styles?**

- I hold them very close... I’ve tried to borrow from the deepest elements of these cultures, and not in an impenonal way – as often occurs with certain minimalisms – but by adopting their essence, which I would later transform. It was during my years in Basel, absorbing large quantities of musical and written information, that they first came to me – particularly the music of Japan.

**- Who have been your main influences within European tradition?**

- I have felt highly influenced by composers from the fifties onwards: Berio, Stockhausen, Boulez... And from the first half of the 20th Century I would say Debussy and Scriabin. Otherwise, my first foray into composition, as my initial works were often dodecaphonic, came at the Second Viennese School. From the more distant past, there is a myriad of music that fascinates me, though if I had to pick one writer it would be Louis Couperin, particularly for his rhythmic freedom in the creation of preludes to works of great interpretative flexibility.

**- What stands out from your personal language as a composer?**

- I have always been very drawn to the independence – especially rhythmically – of pieces. From the perspective of chords, it would again be the influence of Japanese music, especially through the shō – an organ that can play six or more simultaneous notes which are very gradually changed.

**- Through your work in education you have come to lead a large number of young composers, students who will always remember you with the utmost respect...**
**- Working with people who share the same interests is something for which I am truly passionate. Moreover, I enjoy working with subjects that are still in the stages of infancy.**

**- What does music mean to David Padrós?**

- The need to be true to myself, allowing myself to express certain things that motivate me.

*Barcelona, January 2007*

----

**1: BRODSKY QUARTET AND JOAN ENRIC LLUNA In Memoriam**

Two of the most well-known names in 20th Century Russian music meet in the first part of this inaugural concert. Each set of pieces by Igor Stravinsky displays its more vital, rhythmic – stemming from the years of the great ballets – aphoristic edge, complemented by an intelligent and, at times, eccentric sense of humour – he himself predicting “the death of the string quartet” after composing the Three Pieces that we will hear today. Shostakovich’s more recent Quartet, on the contrary, possesses a character and circumstances that are quite different and, through its seven short running movements, reveals the tardy, personal language of its creator. Dedicated to the memory of violinist Vassily Shirinsky – a member of the Beethoven Quartet – it is a lament with delicate touches of a sweet humour, capable of passing on a perturbing disquietude: the grotesque, mechanical nature of some musical figures recalls human beings treated to some extent as puppets.

However, its continuity and surprise distinguish the work from Serbian composer Isadora Zebejan. Conceived as a tribute to video artist Bill Viola, this diptych featured at London’s National Gallery develops small cells deriving one from another, while forming an organic whole characterised by melody, hints of Renaissance and Baroque, and an musical phrasing inherited from the song.

The composition that dominates the second part is the work, interpreted by our performers, of Briton Paul Barker, a writer especially prolific in theatre and operatic arenas. Though instrumental, the piece presented in concert today has a tangible panoramic and theatrical ingredient. Dedicated to the memory of the Sarajevo String Quartet and, moreover, to all the victims of the Balkan conflict, the composition – of a tranquil, intimate and particularly elegiac nature – is arranged in four movements: *Lachrymae, Soliloquy: Song of the Anchorite, Coral: The Soft Cathedral and Exeunt Omnes*.

**3: JORDI MASÓ Respects and homages**

That Jordi Masó, the disquiet and sensitive pianist and modern-day composer, has planned a concert of recent homages to the figure of a disappeared composer, should not come as a surprise to us. And even still, he does it with the promise is not often seen in other performers. The smaller works that make up the second part of this concert were born out of tenacity: the need to learn the response of our composers to the challenge of writing an elegy for the death of a colleague. Music, that is, aimed at other musicians and, therefore, somewhat indulged. Just as years before with Mompou – and particularly from the knowledge gained from having performed and recorded the whole piano piece of the esteemed musician – Masó approaches the world of Joaquim Homs with the complicity of living generations, which boast some distinguished names – Guinjoan, Padrós, Soler – alongside even more renowned composers – Humet, Torres.

Continuing in the same tone is the start of the concert, opening with the musical notes of Schumann, the audacious harmonies of the late Liszt, and Ravel and Debussy’s testimony of gratitude to the father of the string quartet. The taste for the refined French sound also converges in Falla, Viñes and Takemitsu, further accentuating, if possible, the aesthetic affinities with limits both seasonal and geographic. So, finally, we are faced with a concert-mosaic made up of an enormous set of tesseras, whose global vision proves highly revealing.

**4: ENSEMBLE PROXIMA CENTAURI Bordeaux-Barcelona**

The last few years, under the watchful eye of Marie-Bernadette Charrier, have seen the

emergence of this French group whose instrumental effects already reveal their contemporary nature. This trait, added to the performing excellence of the musicians who have a playing freedom that is far from obstructed, has contributed to the increasing inventiveness of composers and to the creation of a new repertoire.

Composed by the Proxima Centauri, this work from Lazkano – a Basque composer resident in Paris – is based on some very heterogeneous material: descending tetrachords, popular melodies, etc. With oscillating metrics reappearing cyclically, the music becomes increasingly irregular and instable, to a point of sonorous exhaustion. Its title in Euskera is, in this sense, somewhat explicit: “glory hole”. On the other hand, *Tombeau* de Messiaen, for piano and tape, permits the coexistence, the distorted interval and the ambiguity between the fine tuning of the real instrument and the pure tuning – in accord with the harmonic sequence – of a virtual piano. The mural paintings of the thirties, created by Matisse for the Barnes Foundation – in which profile and movement carry more weight than other parameters – serve as a foundation for Havel’s composition. The work, written for a sporadic formation, is based on a trio in which the celesta is alternated with the rest of the percussion.

“Music cannot exist without sound, yet sound can exist without music. It seems, therefore, that sound is more important. Let’s address this first.” This citation from Scelsi allows us to establish his priorities, product of a deep meditation on the sound effect itself. Italian musical pieces are often structured around an ‘axis note’, enriched with microtonal bends and colourful melodies. Composition today is a good example of this trend.

*Ciel Roullé*, inspired in a poem by Marina Tsvetaieva, claims to be a model of the most pure expression of passionate love. Cries of compulsive rhythm are plunged into the depths of a sea in which, finally, everything disappears into silence. Its author, a young Barcelona-born composer of renowned prestige, is able to create a dramatic acoustic space in which the audience is left astounded. Inspiration is again taken from painting, this time for Ramon Humet – a composer recently awarded the Reina Sofía Prize – with John Constable’s views of Salisbury Cathedral the origin of his ...*from the meadows*. The sound of the instruments is drawn out and resonant, modified by computer manipulation through the hall’s speakers.

“Sorride, sospira, sospenti la morte, giura que un melo si freddo dà fiori stassera”. These words from Walter Valeri serve as a conclusion to Lindberg’s composition: a dramatic structure with unexpected changes, sustained by an abundant sound. A work for a “macro-instrument” that seeks to converge sound and which is enriched, moreover, by the use of voice.

**5: TRIO KANDINSKY Piano trio**

Is there a better example of life, for a classic formation such as the piano trio, than the production of new works? The Kandinsky Trio brings us closer to a repertoire that combines recent compositions with pieces from the early 20th Century. Among the more recent is *Trio III* from Sánchez-Verdú, an Andalusian composer resident in Germany whose music, of exquisite sound and delicate intensity, shelters a very personal, expressive world, with frequent extramusical references, particularly of a literary nature.

The early sonata from Maurice Ravel was first performed in New York in 1975. Structured in a single movement, the composer followed the nineteenth-century French tradition of duets for violin and piano (Fauré, Saint-Saëns, Franck), but never revealed his work. This was the reason for which his later *Sonata*, composed between 1923-27, is considered a unique example for this formation.

Hèctor Parra – the Catalan composer from the young generation with the biggest international projection – demonstrates in this effective trio an enviable level of maturity, control over his materials and a great solidity in his musical discourse. His dialect, of precise writing and multifarious gestures, is shown in this case through a diaphanous syntax.

Jonathan Harvey’s Trio, which opens the second part, consists of three strongly contrasted movements. *Song* is a short, lyrical introduction, defined by the independence between some quick piano work and more restful lines of chords. *System* comprises an interactive blend of four satisfyingly distinctive sound textures. *Rite* reaches the climax of a choir that, once again, draws on the calm of the opening. The personality of the performers for whom the composition is intended helped determine certain characteristics of the piece, such as the coincidence of different *tempi* in specific sections. The concert’s concluding work, from Charles Ives, is also performed in three movements. The first contains an intriguing structure based on the repetition of the same musical material in two duos (*cello-piano, violin-piano*), before an abrupt conjunction of the three instruments. The second, annotated with TSIAJ – “This scherzo is a joke” – reveals its humorous side with the citation of countless popular North American songs. Of a more lyrical nature, the third and final movement also incorporates citation – this time, a canon on a personal melody composed in his years as a Yale student.

#### 6: ARDITTI STRING QUARTET

##### Spaces in movement

The Arditti Quartet once again shows the vitality of the genre ideated by Haydn and which, ever since, has become a real acid test for any composer. Benet Casablanca – a writer now into his fifties – again entices with great power of conviction through a music that is mature, of solid construction, highly expressive and has a mastery authority in terms of drama and transitions, capable of leading us with an irrepressible continuity from the most overwhelming passion to more intimate lyrical passages.

The Joan Guinjoan Quartet performs this first contribution to the genre by the composer from Riuoms – to which the work is dedicated. He confesses his respect for a formation for which we have the masterly examples of Beethoven, Bartok and Schönberg. The result is a three-piece work, rich in resources organically integrated by the writer; a work that bonds with tradition and combines central European reminiscences with traits typically Guinjoanian – hence the superposition of rings of notes played *ad lib*, or the ironic inflections of the *glissandi*. The demure opening *Moderato*, the longest of the movements, includes contrasts between pure homophony and passages with great polyphonic activity. The following section, a genuine study of magical sonorities, gives rise to a playful *Vivo* that brings conclusion to the work.

After three decades of close collaboration – the fruits of which have been four string quartets – the level of rapport between the Arditti and Jonathan Harvey is so great that it has produced a composition of such sophistication like that of today. Moreover, the research carried out with IRCAM engineers since the eighties has itself been indispensable in the birth of this work. But, most prominent of all, are his great musical instinct and his practical knowledge of the instrument – Harvey is an excellent cellist – as essential requisites for an accomplished composition. *String Quartet 4* plays on the endless possibilities from electronic sound manipulation; tone manipulation, the complex distribution of sounds in space, the pulverisation of materials into minute cells... All these action areas establish a global shape, performed in five continuous parts or “cycles” of activity. Moreover, the image of an ethereal, flighty sound is fundamental in the composition approach, for which some stringed instrument sounds turn into a collection of kinetic shadows, while the silence – there are five long, almost silent passages – becomes omnipresent. The spatialisation is “more structural than cosmetic”, given its integration into the musical discourse thanks to the use of rhythmic models in constant movement through the speakers. And as we approach the conclusion, the music takes on a pentaphonic nature in the harmony, becoming lighter, while placing the listener in the “paradisiacal garden” of a “pure earth” – according to the Buddhist term – achieved partly by the stillness generated thanks to the strobe effect of the spatializers. To merge the seams between real and transformed sound is, ultimately, the intention of the composer at all times.

#### 7: GRUP INSTRUMENTAL BCN 216

##### Confluences: art, poetry, music and film

All works that form part of the BCN 216 concert were conceived from texts or images. Kaija Saariaho's *Miranda's Lament*, based on Shakespeare's *The Tempest*, is a birthday gift for his Finnish teacher, Paavo Heininen. The composer insists on reclaiming a canto more natural than operatic, with an original melodic side integrated into an instrumental fabric in constant transformation. *Xucla el silenci nocturn* by Padrós, based on a poem by fellow Igualadino Joan Llacuna, touches on the lyrical retreat of the night, and doing so with a rich polyphonic writing that slowly takes on a delicate homophony, moments before the conclusion. The night also serves as a pretext in the somewhat recited and fluctuant opening of the first of Harvey's *Song Offerings*, with poetic texts from Tagore, fighting between eroticism and spirituality. The second song, far more dynamic, dances on an instrumentation full of beams parallel to the light of the lyrics. The third evokes a paradise, a world full of desire, over which the voice flows placidly. The final song takes us back to death with a rattlesnake contest, sharp chords and *sotto voce* piano repetitions that again lead to the nocturnal climax of the opening.

Hanns Eisler's *cycle of variations* for the sextet was also a birthday gift for his teacher, a septuagenarian Arnold Schönberg. Though it was used as a soundtrack for Joris Ivens' silent film *Regen* (1929) – a study on rain filmed in Amsterdam – Eisler's music is perfectly autonomous and reflects, overall, a melancholic frame of mind – described by its composer as “14 ways to feel sad”. The relationship between space and sound, from antiphon through to reverberation, forms part of the musical preoccupations of David Padrós. In *The Hall of Supreme Harmony*, the writer applies the proportions of this architectural space of the Forbidden City to the composition and, therefore, uses Imperial Chinese music as a guide, as much in the percussion as in the nature of the work. Grünewald's *The Crucifixion* for the altar of Issenheim is, in turn, the basis of the concert's final composition. Jonathan Harvey structures the work in five parts, not without oriental influence, and relates them respectively with figures that appear in the painting: Christ, Mary Magdalene, The Virgin Mary, Saint John and Saint John the Baptist. Despite the darkness that blankets the scene, and the lacerating expressionism – evoked by the multiphonics of the oboe – the presence of the Gospels predicts an inkling of hope for humanity.

#### 8: BARCELONA SYMPHONY AND NATIONAL ORCHESTRA OF CATALONIA (OBC)

##### Harvey and Padrós by the OBC

The works of North American composer Charles Ives included in this concert represent a reflection on the human condition and, at the same time, a prime example of what has come together as a “polyphony of events”, or rather, the superposition of distinct musical materials. The opening *Set of Pieces* includes three short scores in which the author depicts three types of human behaviour. The first, *The Cage*, shows an anxious leopard – the insistent chimes proof of this – facing the loss of freedom. *In the Inn* represents the vital struggle of youth, while *At Night* paints the solitude of an elderly person surrounded by his nightmares. Now into the second part of the concert, *The Unanswered Question* contains a text with three independent layers, each with a specific metaphorical significance. The chords – immutable, distant, eternal – represent the silence of the druids; the trumpet poses one disregarded question after another; finally, the lumber – the disgruntled human beings increase demand for an answer that never arrives.

David Padrós gives us with a new symphonic creation based on a painting of Swiss therapist Emma Kunz. The Igualadino composer accurately accentuates lines and planes to which the title of the work refers and which, moreover, determine geometric combinations and sets of symmetry that he transfers to paper in abstract form. Thus, the orchestral manipulation translates such elements into “melodic lines” and chords integrated by the polyphonic superposition of the voices.

The first part of the concert closes with a disillusioned Karol Szymanowski, in the early stages of tuberculosis – around the year 1933. Under the title *Songs of a Fairytale Princess*, the Polish musician had composed, just a few decades earlier, six lieder. But only now does he pen the orchestration – magic, orientalisating and exuberant – for three of them. A refined music, of French adscription and which would become the orchestral testament to the composer.

Stravinsky had clocked up 84 years when he finished this *tombeau* to the memory of his novelist friend. The Webernian influence is evident throughout this work of broken melodies, contrasting in colours and dynamics, and carrying a very personal touch. The density and the vehemence of the younger works have disappeared, letting in transparency, the economic resources and brevity. But the personality of the Russian composer still persists, with sporadic eruptions or through the woodwind use of *bell-chords*.

With *White as jasmine*, today's concert comes to a conclusion. A work that once more reveals the influence of spectralism on Harvey's music: the instruments of the orchestra often interpret chords cemented on acoustic principles that fail to set aside the use of quarter-tones. Even though all the materials used appear right from the start, the work possesses a sense of constant transformation and transmits the feeling of drama. With an extraordinary authority of colour, Harvey achieves some rarefied, almost electronic sounds – whether for the inclination towards the individual glissandi in a very divided chord section, or for the use of the synthesiser as an overtone – which seem to give rise to another world: an enlightened, spiritual world, detached from the texts sung. A highly expressive universe, influenced by, albeit paradoxically, the competition of technology.



Ven a conocer el Restaurante PIANO del Hotel Silken Diagonal Barcelona, un espacio lleno de encanto en el que se ha cuidado hasta el último detalle y que ofrece dos de las mejores cocinas de la península: la vasca y la catalana a las que se añade la cocina de autor. Dispone también de terraza de verano.

Horario Restaurante PIANO  
De Lunes a Sábado de 13:30 a 15:30  
y de 20:30 a 23:00 H



En nuestro LOBBY BAR le proponemos disfrutar de un relajado momento después del concierto mientras comparte una copa en un lugar en el que reina el buen ambiente.

Horario LOBBY BAR  
De Lunes a Domingo de 13:00 a 02:00 H



HOTEL  
DIAGONAL  
BARCELONA



HOTELES SILKEN

En nuestra Cafetería TECLA puede disfrutar desde un café a una copa o simplemente un tentempié. La cafetería Teda es un lugar idóneo para establecer una cita o para relajarse antes y después del concierto. También ofrecemos un menú de mediodía de lunes a viernes (no festivos).

Horario Cafetería TECLA  
De Lunes a Domingo de 07:00 a 23:00 H



Avenida Diagonal, 205  
08018 Barcelona (España)  
T. +34 934 895 300  
F. +34 934 895 309  
www.hoteles-silken.com  
hotel.diagonalbcn@hoteles-silken.com