

Doctor *honoris causa*

Josep Pons i Viladomat



UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

Doctor *honoris causa*

JOSEP PONS I VILADOMAT

Discurs llegit
a la cerimònia d'investidura
celebrada a l'Auditori de la Facultat de Filosofia i Lletres
el dia 7 d'abril de l'any 2021

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

Índex

Presentació de Josep Pons i Viladomat per Francesc Cortès i Mir.	4
Lliço magistral de Josep Pons i Viladomat	18
<i>Curriculum vitae</i> de Josep Pons i Viladomat	43
Acord de Consell de Govern.	46

PRESENTACIÓ
DE
JOSEP PONS I VILADOMAT
PER
FRANCESC CORTÈS I MIR

Rector Magnífic,
Vicerectors i vicerectors,
Deganes i degans,
Professores i professors,
Membres del personal d'administració i serveis,
Estudiants,
Senyores i senyors,

Aquesta *laudatio* es va començar a redactar l'any passat, quan tots ens vam recloure a casa pensant en un aïllament que duraria quinze dies. L'escrit l'havia iniciat tot justificant les lloances musicals, les *laude*. A mitjan abril de 2020 ja no podíem estar per *laudare*. L'acte que comencem avui, la rectora estada Margarita Arboix l'hagué d'ajornar *sine die*. El món, trasbalsat, es regirava com si la cantata *La pesta* (1964) de Robert Gerhard, escrita a partir del text d'Albert Camus, s'hagués convertit en cruel realitat. L'assot pandèmic no passava a la ciutat algeriana d'Orà. S'havia descavalcat del pentagrama i retronyia arreu. A casa nostra s'obria la caixa de Pandora. En paraules del mateix Josep Pons, la pandèmia ens havia fet perdre el focus.

Avui, però, som aquí en un acte per refermar l'esperança i l'agraïment. Durant aquests mesos, la cultura i la música en particular han ajudat a aguantar-nos dempeus. No recularem a Homer, ni a Boeci o a Johannes Tinctoris per justificar les teories dels «efectes» musicals. Ni el doctorand ni el padrí són amics de pedanteries. Tornem a

la contemporaneïtat. La canadencsa Isabelle Raynauld, en un film del febrer de 2020 —*De la musique pour le cerveau*—, emprava la neurociència per exemplificar casos en què el cervell es restablia gràcies a la música. Els darrers mesos, la música s’ha erigit com a guaridora de l’ànima tot evitant un col·lapse moral. Per això, aquest serà també un acte de justa reivindicació dels artistes, que dissortadament s’han trobat tot d’una abandonats i malvivint, malgrat que es lloava el paper de la cultura a la societat occidental, sense recordar-se d’aquells que la creen. ¿Recordeu com tot el món s’estremí emocionat amb el vídeo de l’ària «Nessun dorma» que va córrer per les xarxes l’1 de maig de 2020? Al darrere hi havia Josep Pons amb els 142 coristes i músics del Gran Teatre del Liceu i el muntatge d’Igor Cortadellas.¹

Aquesta *laudatio* del doctorand Josep Pons i Viladomat sorgeix del col·lectiu de la Universitat Autònoma de Barcelona. El padrí no pot estar més que agraït i honorat perquè se li ha encomanat la glossa de la bondat i idoneïtat del doctorand. La tasca no seria possible sense la iniciativa que tingué el seu origen, l’any 2019, al Departament d’Art i de Musicologia, a la Facultat de Filosofia i Lletres, i singularment en el seu degà, Joan Carbonell, que li han donat suport i l’han impulsat. Soc conscient que la *laudatio* té un efecte bumerang sobre un mateix. El mot aborígen s’hi adiu: aquest acte té, de fet, un origen austral.

Em serviré de l’esperit amb què Manuel de Falla feia entonar al torsimany d’*El retablo de maese Pedro* (1923) passatges d’*El Quixot*. Allí on aquell xicot narra el romanç de Don Gayferos i Melisendra, nosaltres resseguirem el currículum de Josep Pons. Seguirem els mateixos set quadres d’*El retablo*, una partitura que captivà fa anys el nostre doctorand. Ho arranjàrem per fer-ho venir bé, amb una entremaliada llibertat pròpia del Pulcinella stravinskià. Esperem que a l’auditori no hi hagi un Don Quixot que al final del relat s’irriti i ens ho desgavelli.

1 <https://www.liceubarcelona.cat/es/nessun-dorma-para-abrir-el-camino-hacia-la-esperanza> (consultat l’1 de març de 2021).

Quadre primer. L'entrada de Josep Pons i com s'inventaren una orquestra de cambra²

Josep Pons i Viladomat va néixer a Puig-reig en un entorn familiar que estimava la música. El seu mestre Ramon Benet en captà les qualitats i el preparà per ingressar a l'Escolania de Montserrat. A la sòlida formació musical que hi aconseguí cal afegir-hi l'obertura vers àmbits llavors quasi inexistent a l'ensenyament reglat, com ara l'accés a repertoris contemporanis. O la petja de la constància i l'exigència. Sortí de l'Escolania amb el convenciment de dedicar-se a la música, vocació que en aquells anys era un repte i, obertament, un risc. Les primeres activitats musicals en l'entorn barceloní eren de tarannà obert, una constant. El 1983 participà amb Albert Amargós en l'enregistrament de *Carnaval*, una relectura o reconstrucció de peces del folklore. És el Pons predirector: pianista acompanyant, arranjador i compositor. Actua al Festival Grec, amb Santi Aubert i Toni Perramon.

La relació amb el Teatre Lliure s'inicià com una aventura heterodoxa. Fabià Puigserver li encomanà la part musical i l'adaptació del muntatge de *La flauta màgica* cantada en català i escenificada l'octubre de 1984. Assajà durant sis mesos amb Lluís Homar, Jordi Bosch i Emma Vilarasau per a convertir-los d'actors en cantants solvents: els equilibris desconcertaren una premsa molt capficada en les «versions històriques».

No voldria passar per alt el plantejament singular d'aquella producció, encara que sembli que ens emboliquem en una etapa primerenca. *La flauta màgica*, *Die Zauberflöte* si voleu, llavors no era una obra gaire valorada pel públic del país. Hom la considerava desigual, afeixugada pels recitatius alemanys i la hipotètica simbologia maçònica. Puigserver n'havia parlat amb Giorgio Strehler —també doctor *honoris causa* per la UAB. Els del Lliure volien una *Flauta màgica*

2 Cfr. Manuel de Falla. «Cuadro 1. La corte de Carlo Magno», *El retablo de maese Pedro*.

teatral i propera. Lluny de convèncer a aquells arrecerats en una torre de marfil, a l'estil Kandinsky, inverteix el paradigma per seduir i atreure l'auditori.

Aquella provatura convencé Puigserver de la necessitat de disposar d'un grup instrumental al Lliure. Confia a Pons l'organització d'una orquestra. El nucli del provisional Col·lectiu Instrumental del Teatre Lliure el formaren Josep Pons, Lluís Vidal i Jaume Cortadellas. El primer concert, el 7 de novembre de 1985, establí amb valentia un compromís amb el repertori contemporani. Tot evitant llocs comuns, el dedicaren als compositors de la generació de la República —Xavier Gols, Robert Gerhard, Conrado del Campo i Manuel de Falla. No s'acomodava en repertoris fressats. Contrapesava les obres d'autors desconeguts amb d'altres de més referencials. Fins i tot amb el popular Falla trià una obra més exòtica, estrenada a Barcelona: una picada d'ullet.

L'Orquestra de Cambra del Lliure ha estat una referència per a la cultura del nostre país, categòricament. Si ho volguéssim dir amb sí-mils wagnerians, allí es gestaren part dels *leitmotiven* que han acompanyat la seva carrera.

Per al públic assedegat de novetats dels anys vuitanta reproduïren un concert de la Societat Privada de Concerts (1918-1921) d'Arnold Schönberg, amb la Viena d'Elias Canetti i Stephan Zweig, una època que interessa i corprèn a Pons. Seguiren programes amb obres escèniques de Kurt Weill, monogràfics sobre Hindemith, Lutoslawsky, Charles Ives, Elliot Carter, Dallapiccola. Sorprengué a tothom en incloure «el jazz a la música de concert». El 1994 convidà al compositor polonès Henryk Górecki, autor de la *Simfonia núm. 3*, un dels discs de música contemporània que es va vendre tant com si fos rock. L'any següent dedicà un concert a l'argentí Ástor Piazzolla, revolucionari del tango. Ara es fa difícil mesurar el rebombori d'aquell programa. Pons hagué de justificar que l'OCTL no es «desviava de

cap camí, sinó que volia eixamplar-lo».³ Piazzolla s'ha convertit ara en el tòpic estètic de l'Argentina, allunyat de les querelles amb els tanguistes ortodoxos que li arrencaven la pell.

Quadre segon. A Pons se l'emporten al costat de l'Alhambra, com al romanç de Don Gayferos⁴

L'any 1994 Pons es convertia en director titular, i també artístic, de l'Orquesta Ciudad de Granada (OCG), amb seu a l'Auditorio Manuel de Falla, davant de l'Alhambra. El van triar els músics de l'orquestra. Feia només tres anys que s'havia creat l'OCG, enmig d'una època culturalment puixant: aparegueren a l'Estat espanyol prop d'una vintena de grups simfònics. Al cap de deu anys d'estar-ne al capdavant, la convertí en una de les tres millors —per no dir la primera— en qualitat i originalitat. Va ser la primera d'Espanya que actuà a la sala de la Philharmonie de Berlín i a l'Opern und Schauspielhaus de Frankfurt, alhora que enregistrava amb el prestigiós segell discogràfic Harmonia Mundi. Aquestes fites les aconseguí amb un grup de dimensions reduïdes, una «orquestra de repertori clàssic». Va fer-ne una virtut del que hauria pogut ser una limitació, sabedor dels recursos econòmics de què podia disposar. En lloc d'abocar-se al gran repertori romàntic, s'especialitzà en Falla i atragué el novell públic granadí al repertori del segle xx. Al Festival de Música Contemporània d'Alacant —una referència internacional que anà de mal borràs amb la crisi del 2013— l'OCG era aclamada per unanimitat.

Un exemple d'aquest *savoir faire* fou l'enregistrament de l'òpera *La vida breve* de Manuel de Falla, el 1999. La partitura havia projectat Falla internacionalment quan s'estrenà a Niça el 1913. Durant anys

3 «La orquesta del Lliure recrea a Astor Piazzolla en el Mercat». *La Vanguardia* (13 de desembre de 1995): 46.

4 Cfr. Manuel de Falla. «Cuadro II. MELISENDRA». *El retablo de maese Pedro*.

s'interpretava amb sons grandiloqüents, molt ensucrats. Per contra, Pons hi trobà una sonoritat continguda i dinàmica, propera a les arrels de la música tradicional que preferia Falla. Per salpebrar el color, hi féu intervenir el *cantaor* Luis Heredia, «el Polaco», i el guitarrista Miguel Ochando.

Quadre tercer. Arriba a una orquestra de la Cort, sense cap suplici, ans al contrari⁵

Un repte més gran s'obria l'any 2003: fou proposat com a director musical i artístic de l'Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE). Un breu aclariment sobre la diferència entre director musical i artístic. Normalment, el «director musical» és un «director titular», responsable principal d'assumir la direcció als concerts i de seleccionar-ne els instrumentistes. El director artístic assumeix la tasca de programar i dissenyar l'estratègia. L'OCNE no havia estat regida per un sol cap pensant. Però aquest no era el desafiament més gran: en paraules de Ramón Puchades, l'orquestra tenia «fama d'ingovernable» i feia temps que no tenia un titular.⁶ Pons hi arribà amb l'afany de modernitzar i convertir-la en una agrupació amb projecció internacional.

La comesa l'afrontà amb il·lusió i esperança. Els qui estudien la història de grans orquestres i directors mítics —Celibidache, Karajan, Toscanini o Furtwängler, per citar grans patums— conclouen que l'orquestra és dominada per una apocalíptica «lluita pel poder», com assegura l'assagista Norman Lebrecht.⁷ Altres ho assimilen a una relació

5 Cfr. Manuel de Falla. «Cuadro III. El suplicio del Moro». *El retablo de maese Pedro*.

6 Ramón Puchades. «La perspectiva desde la orquesta». A: *Memoria OCNE. Josep Pons*. Madrid: Orquesta y Coro Nacionales de España, 2011: 11.

7 Norman Lebrecht. *El mito del maestro: los grandes directores de orquesta y su lucha por el poder*. Madrid: Acento, 1997.

de pare-tirà domèstic per damunt dels «seus músics».⁸ Pons evità les pugnes titàniques. Va fer pivotar la renovació sobre dos eixos: diversificar la programació i millorar tècnicament els instrumentistes. Va sorprendre el públic madrileny amb cicles temàtics, com el dedicat a Mahler, ineludible. Va satisfer els provocadors amb la *Dècima simfonia* —una obra que el compositor havia deixat com a esborrany— en la versió de Derick Cooke i Bertold Goldschmidt de 1960. Dedicà una nova sèrie —«Carta blanca»— a compositors contemporanis de relleu —Hans Werner Henze, George Benjamin, Henri Dutilleux, Elliott Carter, Sofia Gubaidulina, Osvaldo Golijov, Cristóbal Halffter i Joan Guinjoan. Teixí complicitats fora de la sala de concerts: cicles de conferències, exposicions, projeccions de films i publicacions de solvents monografies. Encomanà la direcció del Coro Nacional a una dona: Mireia Barrera. Posà èmfasi en un projecte educatiu adreçat a les escoles i a desenvolupar el treball social.

Per acabar de somoure els fonaments de l'OCNE, introduí els festivals Amèrica/Espanya, el Setembre Simfònic o els Aniversaris, publicà una revista, enregistrà autors contemporanis —Benet Casablanca, César Camarero. Més d'un oient es degué estremir en trobar-se amb un CD de boleros cantats per la soprano Patricia Petibon amb el segell Deutsche Gramophon! Va fer bellugar l'orquestra a ritme de jazz i de flamenc al disc *Sonanta suite*: l'OCNE tocava amb Tomatito —no només l'acompanyava. Pons ho argumentava assegurant que «Tomatito és a la guitarra el que Pollini és al piano, Venguérov al violí o Terfel o Bartoli a la veu».⁹ Aquesta moguda va donar fruits positius, malgrat que la complexa situació econòmica posterior no permeté assolir tots els objectius. Quan deixà l'OCNE fou nomenat director honorari; en sortia amb un bon gust de boca.

8 Brigitte Ourvry-Vial i Georges Zeisel (dirs). *L'orchestre. Des rites et des dieux*. París: Autrement, 1985.

9 Teresa Sesé. «Tomatito pone a tocar flamenco a la Orquesta Nacional de España». *La Vanguardia* (2 de maig de 2010): 48.

Quadre quart. Pons torna a albirar els Pirineus i cavalca de nou a Barcelona¹⁰

Arribem a la seva etapa actual amb l'orquestra del Gran Teatre del Liceu. Des de l'any 2008 l'equip directiu del teatre el festejava per portar-lo a Barcelona. Va fer-se pregar fins a la temporada 2012-2013, per tal d'acabar, i bé, l'etapa a l'OCNE. Abans refusà altres ofertes llaminereres d'Alemanya o Bèlgica. La metamorfosi de l'orquestra i cor del coliseu de la Rambla és evident per als que l'han gaudit.

Consensuà de convertir l'orquestra i el cor en «l'eix vertebrador i els pilars del teatre, perquè tinguin el seu espai propi d'atenció».¹¹ Per més que la proposta arrenqués aplaudiments, és com girar el mitjà de la història del teatre. Des de feia dècades —més de cent anys, reals— el Liceu era un teatre «de veus», on operòfils ferrenys —no pas tots— debatien abrandats la bondat d'un solista, xiulaven les desafinades d'un altre i esperaven els pinyols del *primo uomo*. L'orquestra... amb què acompanyés era suficient. Joan Matabosch va portar produccions renovadores i grans directors d'escena. El teatre se situà a primera línia, de la qual cosa ens podem vantar. Aparegueren experts en dramaturgia. L'orquestra... que no tapés, suficient. Josep Pons, com sempre, marcaria altres camins: convertir el Liceu en «un centre de fer pensar. El Liceu ha de crear preguntes».¹²

La conversió s'inicià en temps de retallades pressupostàries, afrontades amb coratge i imaginació tot posant el músic al centre. S'ha tret l'instrumentista de l'anonimat del fossat —en l'argot en diuen «la mina»— per fer-lo lluir com a protagonista dalt l'escenari. L'orquestra i el cor actuen a l'Auditori de Barcelona, al Palau de la Música

10 Cfr. Manuel de Falla. «Cuadro IV. LOS PIRINEOS». *El retablo de maese Pedro*.

11 «Josep Pons engega un ambiciós projecte d'activitat al Liceu». *Revista Musical Catalana* (26 de setembre de 2012).

12 <https://beteve.cat/incendi-liceu/liceu-de-tots> (consultat el 24 de març de 2020).

Catalana, s'estructuren en grups de cambra. Ho acompanyaren d'un projecte social i pedagògic. Els resultats encara no són definitius, falta arribar a la plantilla ideal: uns 102 músics. Mesurem la bondat dels resultats per les crítiques positives obtingudes per *Benvenuto Cellini* (2015-2016), *Elektra* (2016-2017), la *Tetralogia*, *Tristany i Isolda* (2017-2018), *Rodelinda* i *Katia Kabanova* (2018-2019), *Turandot* (2019-2020) i la recent *Lessons in Love and Violence* (2021); també per la intervenció al IV Concert dels Dret Humans, a la seu de l'ONU a Ginebra (desembre de 2017), mentre encara se sentien ressonar els aplaudiments per la *Segona simfonia* de Mahler.

Durant aquest període la col·laboració amb la UAB ha estat visible. La UAB està molt compromesa amb el Liceu. No només pel projecte de difusió i estudi del fons històric de la Societat del Gran Teatre del Liceu, sinó també per altres projectes en els quals s'ha implicat a fons: la pionera Òpera Oberta, que ens va fer passar moments inoblidables; les pràctiques dels nostres estudiants al teatre o la seva participació en els programes de mà, unes experiències impagables.

Quadre cinquè. Si l'auditori encara no s'ha fugat, veureu per què Josep Pons i la UAB es troben¹³

El doctorand que proposem ha demostrat un seguit de qualitats en les quals la UAB se sent identificada. Esperem que ens pugui servir d'espill i conseller.

La recerca de la *qualitat* ha estat des de sempre el seu guiatge, com la cura i l'enginy en la confecció de les programacions —ideades a vegades mentre camina per exposicions. Amb l'Orquestra del Lliure feien prop de deu assajos per preparar un concert, o més si calia. També ho va aconseguir quan dirigia la Coral Belles Arts de

13 Cfr. Manuel de Falla. «Cuadro v. LA FUGA». *El retablo de maese Pedro*.

Sabadell (1986) o la Coral Càrmina (1988-1990), que va convertir en grups de referència.

El compromís amb la *modernitat* és palès en totes les vessants: amb estrenes d'autors d'avui defensats amb enregistraments d'abast internacional —Joan Albert Amargós, Narcís Bonet, Salvador Brotons, Benet Casablanca, Jordi Cervelló, Jonathan Dove, Joan Guinjoan, Tomás Marco, Luis de Pablo, David del Puerto, Albert Sardà, Josep Soler, José Luis Turina—; amb actitud oberta que aterra fronteres entre estils i gèneres —combina una orquestra simfònica amb Miguel Ríos, Franck Zappa, Nino Rota, Tomatito o Miguel Poveda.

Posseeix un esperit *constructor*. Se'l defineix com a constructor d'orquestrades, és evident. Construeix des de la sensatesa i la racionalitat, sense estirar més el braç que la màniga, com també s'escau a la UAB. També construeix el nostre patrimoni històric. Com qui no fa res, ha cregut en la recuperació de les partitures de *Pepita Jiménez* d'Isaac Albéniz, *Alahor in Granata* (1826) de Gaetano Donizetti o *La fattucchiera* (1838) de Vicenç Cuyàs. La construcció de nous reptes també l'exercita fora de la direcció: amb Jaume Vallcorba, Eusebi Díaz-Morera, Agustí Piqué i Armand Puig, impulsà la interpretació de misses polifòniques en esglésies de Barcelona, semblantment al que es fa en països respectuosos amb la música i el patrimoni.

La *implicació social* batega en tots els seus projectes. Amb l'OCNE programà concerts en hospitals, treballà a favor de les dones maltractades i desenvolupà propostes adreçades a persones sense sostre. La mirada social es troba també en la lletra petita. L'any dels Jocs Olímpics de Barcelona va encarregar-se de la part musical de les cerimònies. Des del Festival Olímpic de les Arts dedicà un concert a una obra de Kurt Weill que representa una denúncia dels abusos de poder, de l'opressió i de la guerra: el *Requiem berlinès*.

La projecció internacional, tot i esmentar-la cap al final, és una de les fites més prominents. Ha reeixit entre les orquestres, com la Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre de París, la Staatskapelle de Dresden, la BBC Symphony Orchestra, la City of Birmingham Symphony Orchestra o la WDR de Colònia. Si ho enfoquem a partir de Barcelona, podríem desgranar una nissaga de directors catalans des del segle XIX en un crescendo cronològic fins a assolir l'excel·lència internacional, iniciat amb Ramon Carnicer i seguit per Joan Goula, Antoni Nicolau, Antoni Ribera, Pau Casals, Eduard Toldrà, Antoni Ros-Marbà i Josep Pons.

Molts dels qui han col·laborat amb ell s'han vist empesos vers aquesta projecció internacional: Calixto Bieito a partir del *Pierrot lunaire* de 1998; els Comediants amb *La flauta màgica* escenificada al teatre Victòria i al Generalife de Granada; La Fura dels Baus i Jaume Plensa —doctor *honoris causa* per la UAB— amb *L'Atlàntida* de Falla muntada davant la catedral de Granada, que els portà a Salzburg. Esperem que aquest «ascensor artístic», com diria la doctora Anna Cabré, ajudi també la UAB.

La promoció de la joventut és el gran valor amb què tanquem aquest quadre. És el valor més important per a la UAB, és el nostre futur. Amb l'Orquestra del Lliure obria assajos als joves i a les escoles. El 1993 impulsà la Jove Orquestra Simfònica de Catalunya. Durant set anys formà més de tres-cents joves, alguns dels quals els trobem ara darrere els faristols de l'OBC, del Liceu o fora del país. Treballen amb intensitat i il·lusió, amb professorat de nivell internacional. Els engrescà i encomanà l'exigència: assajaven fins i tot dalt de l'autocar! Acabaré amb un testimoni personal. Amb els estudiants de l'assignatura Història de l'Òpera, assistim sovint als assajos del Liceu. Quan una producció la dirigeix Josep Pons, entrem al camerino, on sempre ens rep comunicatiu. Veient les cares de satisfacció dels estudiants, comprenc que el moment els quedarà gravat. Pons s'esplaià parlant, no hi ha pressa. Aquesta experiència marca en ells un abans i un després per viure l'òpera.

Quadre sisè. Entre persecucions de l'agenda, el torsimany gosa proposar una altra cuïta¹⁴

Aquesta anècdota relatada per Antoni Batista és certa, no farà exaltar cap Quixot. Pons va dirigir el *cantaor* Luis Heredia, «el Polaco», que estava constret i patia amb les entrades. Acabats els concerts, el Polaco convidà l'orquestra al seu *tablao* i li dedicà una buleria així: «Maestro, va por ustedes. ¡Y aquí entro cuando me da la gana!». ¹⁵

Em salto el protocol formulant una petició. Quan el doctorand pronuncià el seu discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, va «llançar una idea als musicòlegs». ¹⁶ Ara li tornem la pilota. El dia que un director d'orquestra torni a impulsar un grup que novament engresqui amb la contemporaneïtat i es reobri un espai de debat i creació —que ja s'intueix en propostes actuals—, farà una aportació inestimable al panorama cultural català.

Quadre final, sense cap Quixot¹⁷

Aquest quadre té el precedent a l'estiu/hivern de 2015. Des dels antípodes vam demanar a Josep Pons que s'encarregués de la lliçó inaugural de la Facultat de Filosofia i Lletres. Dit i fet, amb entusiasme en va sortir una col·laboració que ens ha portat fins al lloc on som ara. Hem vist que la UAB i el doctorand comparteixen sis qualitats bàsiques que ens defineixen, que ens atorguen personalitat i voluntat

14 Cfr. Manuel de Falla. «Cuadro VI. LA PERSECUCIÓN». *El retablo de maese Pedro*.

15 Antoni Batista. *La sinfonía de la libertad. Música y política*. Barcelona: Debate, 2018.

16 «El dia que algú faci un treball seriós sobre l'aplicació d'aquests reduïts signes d'accentuació i n'expliqui els diferents significats en cada època i en cada autor, farà una aportació inestimable a la història de la interpretació musical». A: Josep Pons. *Els trespeus de la direcció: programació, lideratge, compromís*. Barcelona: RACBASJ, 2016: 11.

17 Manuel de Falla. «Final». *El retablo de maese Pedro*.

de superació. En aquestes qualitats hem col·laborat. Hem valorat la seva trajectòria a través de fites que corroboren la seva excel·lència. Esperem que, com en uns «jocs de miralls», a la manera de Ravel, el públic s'emocioni i aparegui la màgia a la sala.

És per tot això que tinc el plaer, l'honor i el privilegi de demanar al Rector Magnífic de la Universitat Autònoma de Barcelona que s'atorgui el grau de doctor *honoris causa* a Josep Pons i Viladomat.

Francesc Cortès i Mir
Catedràtic de Musicologia

LLIÇÓ MAGISTRAL
DE
JOSEP PONS I VILADOMAT

QUI SOC, COM SOC, QUÈ FAIG

QUI SOC

Infantesa i Montserrat

Vaig néixer a Puig-reig, al Berguedà, el 1957. 'Puig del rei' és un municipi medieval, estatge de templers i d'un dels castells del trobador Guillem de Berguedà.

El meu primer contacte amb la música és a casa, amb el meu avi Josep tocant un «fluviol» de pastor que ell mateix havia fet. Cançons i danses populars de les quals encara guardo el record d'un «xotis remenat», segons deia ell mateix.

Vaig fer els primers estudis a l'escola d'una de les colònies tèxtils del poble, amb el mestre Ramon Benet, home de fortes conviccions religioses, catalanista i amant de la música que, fora d'hores, impartia classes de català i de música. Els pares m'hi van apuntar.

Al cap de poc temps, el mestre els va plantejar de provar el meu ingrés a l'Escolania de Montserrat. Li semblava que tenia molt bona veu, requisit indispensable per ser-hi admès, i que allà em donarien una bona educació.

M'entretinc un moment en aquest punt per subratllar la importància de petites decisions a la vida que marquen decisivament la resta.

De resultes del comentari del mestre, els pares em van preguntar què en pensava, de ser escolà a Montserrat. Jo, amb un desconeixement absolut tant de Montserrat com de l'Escolania, vaig dir «sí» com hauria pogut dir «no». Aquesta resposta espontània, irreflexiva i precipitada ha marcat de manera absoluta la resta de la meua vida.

Amb set anys, doncs, em començo a preparar per a la primera de les moltíssimes competicions de la meua vida i soc admès a l'Escolania el 1967 amb deu anys. Hi viuré fins al 1971.

El capítol «Montserrat» podria ser ben bé capítol únic d'aquesta «llició» i certament faria curt. Montserrat, vist amb els ulls d'un nen de deu anys, emmarat, que pràcticament no havia sortit de casa, va ser literalment un xoc!

Ho va ser per les dimensions de tot el que m'envoltava: de les parets, de les portes, dels corredors, de la mateixa muntanya. Per la cerimònia com a forma continuada d'expressió. Per l'ordre, la litúrgia, el silenci. Per l'art present en cada racó... Tot em sobrepassava per tots costats.

Res no tenia a veure amb el que havia viscut fins llavors, ni amb res del que hagués pogut imaginar. Tot era un excés per a un infant de poble de deu anys.

M'agradaria fer-los còmplices un moment d'aquest impacte llegint-los, en seqüència desordenada, un reguitzell d'impulsos i demanant-los que els vegin amb els ulls de l'infant que un dia van ser.

– Viure durant quatre anys en un monestir isolat, amb un centenar de monjos que han decidit consagrar-se a la vida monacal obeint un impuls espiritual.

-
- Sentir-te baula d'una cadena forjada ininterrompudament des del segle XII, més antiga, doncs, que la del Thomaner Chor de Leipzig d'on fou mestre de capella J. S. Bach.
 - Amarar-te de la forta càrrega intel·lectual que bull i que emana del monestir.
 - Pressentir la importància dels viatges d'estudis que feien els monjos contínuament per formar-se en universitats estrangeres. En teníem ple coneixement, perquè una de les activitats practicades amb més entusiasme pels escolans era l'interrogatori als monjos.
 - Experimentar la música com a pràctica orgànica diària segons tradició secular. Recordo de manera especialment viva la litúrgia de la Setmana Santa, amb els cants del tríduum Pasqual, l'Stabat Mater de Palestrina per a doble cor, la litúrgia, el simbolisme dels colors, l'encesa de llums en el Glòria de la Vetlla Pasqual.
 - Descobrir la polifonia del segle XVI, base del nostre repertori, que ha marcat el meu pensament musical futur. La meva visió musical és des d'aleshores més horitzontal —per veus— que no pas vertical —per acords.

I un munt de vivències diàries que, malgrat la seva excepcionalitat, vèiem com a naturals:

- La biblioteca del monestir, però també la de l'Escolania, amb facsímils de Bach, de Haendel; la subscripció a les obres completes de Schönberg, de Hindemith; l'arribada del *Rèquiem* de Ligeti acabat de sortir de l'obrador.
- Les trobades de «compositors per a la litúrgia» creades pel pare Ireneu, amb estrenes d'obres escrites en català d'autors universals com Ernest Krenek, Peter Eben o Vic Nees.

-
- Les visites de compositors i d'intèrprets internacionals com Messiaen, un jove Penderecki o Leonard Bernstein. També del Barça, quan guanyava alguna copa, tot i que en aquell període eren més aviat escasses.
 - El cant gregorià de matines recitat pels monjos. El sentíem mentre anàvem al cambril, quan encara era fosc; el moment, que esperava cada dia com si fos una addicció, esdevenia absolutament màgic, únic.
 - Els enregistraments discogràfics anuals per a segells com Archiv.
 - Les visites de doctors de l'Església i de doctors d'altres esglésies.
 - La tancada d'intel·lectuals pel judici de Burgos amb Miró, Brossa i Tàpies al capdavant.
 - La vivència en plena dictadura franquista d'una pràctica democràtica anual: l'elecció del bisbetó, amb campanya electoral, jornada de reflexió i votacions a l'urna.
 - El funeral i l'enterrament de l'abat Escarré.
 - La visita de Josep Carner al seu retorn a Catalunya.

I tot plegat, servit per un elenc de professors que seria l'enveja d'aquesta mateixa universitat: Lluís Duch, Miquel Estradé, Maur Boix, Ireneu Segarra, Odiló Planàs o Gregori Estrada. Aleshores ja vaig identificar clarament la importància del mestratge i de l'autoritat moral. L'actitud ètica com a posicionament fonamental al davant de tot, fins i tot dels coneixements, que tan important és en la meva professió.

Aquest mosaic de vida enmig de l'immens desert del franquisme feia de Montserrat un oasi singular on l'estudi i l'exercici de l'art eren part essencial de la formació.

L'experiència de Montserrat, de digestió densa i pausada, ha estat sense cap mena de dubte determinant en la meua vida, tant musicalment com humanament.

L'experiència del Teatre Lliure

En deixar Montserrat, el 1971, vaig topar amb la realitat del país, amb un domini del color gris en la majoria d'àmbits de la vida pública, també de l'acadèmica. L'entrada al Conservatori d'aquells anys va suposar una aturada en sec d'una activitat musical incessant. Aleshores, pel que a mi representa, llevat de les classes de direcció d'orquestra amb Antoni Ros-Marbà i d'instrumentació i composició amb Josep Soler, la música calia buscar-la fora del Conservatori, i així ho vaig fer: fent arranjaments per a cantautors com Raimon, dirigint corals com Belles Arts de Sabadell i Càrmina de Barcelona, o duent la batuta de la *Flauta màgica* l'any 1984 al Teatre Lliure, en la versió escènica de Fabià Puigserver.

La coincidència feliç amb Fabià Puigserver va constituir una segona sacsejada vital. Retrobava de nou el mestratge a través d'una figura èticament impecable, per a qui l'art i l'expressió de l'art ho eren tot, esdevenien una veritat. I darrere d'ell, en paraules seves, «aquella colla d'incontrolables, que fan del teatre una manera de viure i del lloc de treball, la seva pròpia casa».

De resultes de l'aventura de la *Flauta màgica*, en Fabià em va fer la proposta més generosa que mai ningú m'ha fet: «No sé què estàs fent», em va dir, «però sigui el que sigui, m'agradaria que ho fessis aquí. Crec que els actors estaran contents de seguir-te veient per la casa. No sé com ens organitzarem, però pots disposar d'una sala d'assaig, amb un piano de cua, i de la sala del teatre les nits de diumenge, dilluns i dijous». Això fou tot.

De manera que el grup de música de cambra del segle xx que estàvem construint amb Lluís Vidal i Jaume Cortadellas es va convertir l'any 1985 en l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Un projecte fet a imatge de la companyia teatral, en el qual l'anhel de qualitat passava al davant de qualsevol altra cosa. Si consideràvem que un programa no estava prou preparat, n'ajornàvem l'estrena i seguïem treballant-lo i polint-lo fins a la nova data anunciada.

Van ser uns anys de compromís, gairebé de militància, on la imaginació en la programació era el nostre far. Aquesta va ser la meua veritable escola, aquí vaig descobrir tots els principis de «fer orquestra», des de zero! Difícilment podré trobar mai més un espai com aquell, on l'excel·lència del fet artístic era l'únic objectiu. En aquest temps arrenca la relació amb el segell discogràfic Harmonia Mundi France, que m'ha acompanyat la resta de la meua vida artística amb un total d'una quarantena de títols fins ara i diverses gires internacionals.

La Jove Orquestra Nacional de Catalunya

Pocs anys després, Roser Trepà, una activista cultural de les terres de Lleida, em va embolicar en una nova aventura: crear la Jove Orquestra Nacional de Catalunya, sota els auspicis de la Generalitat.

Calia cobrir de la millor manera possible el desert que existia entre els darrers temps de la formació acadèmica del jovent músic i la seva integració professional plena. Vam dissenyar el projecte amb Benet Casablanca, Jaume Cortadellas i l'enyorat Carles Riera.

Teníem clar l'objectiu: construir un projecte pioner en formació orquestral, modern i singular, que invertís tot el capital en l'aspecte educatiu. Així, doncs, vam invitar per a cada trobada els millors professors internacionals d'instrument i vam obrir espais fins aleshores inèdits en projectes semblants d'arreu del món: encontres segons

especialitzacions estilístiques; sessions d'anàlisi; preparació musical i psicològica per als concursos i les audicions; i finalment, la pràctica de la música de cambra, autèntic festival en cada trobada.

El camí no va ser fàcil, els ho asseguro. Als entrebancs inherents a tot projecte nou, s'hi van afegir els propis del país. L'aventura va ser també una escola de com esquivar enveges i pals a les rodes. Segur que s'ho poden imaginar! Malgrat tot, el projecte va avançar amb l'empena de gent valenta com Glòria Riera, Joan Maria Pujals, Antoni Gelonch, Lluís Vila d'Abadal i Toni Pallès, a més de la fundadora, Roser Trepat.

A hores d'ara, la JONC és una eina indispensable per a la formació dels nostres joves i pilar essencial de l'educació musical al nostre país.

A Granada

L'any 1993, com a resultat d'una votació dels músics, vaig ser escollit director musical i artístic de l'Orquesta Ciudad de Granada, una orquestra de format Beethoven, com ho són la Mahler Chamber o la Chamber Orchestra of Europe.

De nou, un projecte jove, format per gent jove i que naixia pràcticament des de zero. Calia que l'orquestra fos un referent a l'Estat espanyol per al repertori clàssic; que oferís la màxima varietat estilística per a la temporada de concerts de la ciutat, i que esdevingués ambaixadora de Manuel de Falla a l'estranger. No debades, l'auditori dels nostres concerts va ser construït al jardí de la casa del compositor, en un recinte que aixopluga també el seu arxiu.

En l'àmbit artístic i de creixement personal, el projecte em va facilitar viure durant deu anys dins el «bucle»: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert; Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, i tornem-hi.

El repte era fer sonar aquest repertori amb una orquestra d'instruments moderns com si es tractés d'una formació d'instruments originals. Ens calia atreure l'atenció, no pas de Madrid —cosa relativament fàcil—, sinó de Viena. Aquest era el mantra que vaig repetir als músics durant una dècada.

Resultat final: enregistraments discogràfics i gires internacionals d'una orquestra que *La Vanguardia* va qualificar de la millor de l'Estat espanyol, d'acord amb un estudi fet per Antoni Batista amb el concurs dels principals crítics musicals de l'Estat.

L'Orquesta y Coro Nacionales de España

Després d'endegar projectes joves, amb grans dificultats econòmiques però prenyats de contingut i d'il·lusió, vaig acceptar un repte gairebé oposat: dirigir l'única orquestra dependent de l'Estat.

Des de la marxa de Jesús López Cobos l'any 1988, l'Orquesta y Coro Nacionales de España —que, a dreta llei, havia de ser el buc insígnia de les orquestres de l'Estat espanyol— anava a la deriva.

Permetin-me aquí un petit aclariment sobre la creació d'aquesta formació, que crec substancial. Sempre s'ha considerat l'ONE un projecte franquista. Res no és menys cert. L'ONE neix en plena Guerra Civil, de mans del Govern de la República, com a Orquesta Nacional de Conciertos i, atès que el Govern de la República, ja en retirada, residia a Barcelona, va oferir el concert inaugural al Gran Teatre del Liceu el dia 8 d'abril de 1938 sota la direcció del mestre Pérez Casas.

Per primera vegada, doncs, em trobava amb un projecte sense problemes econòmics, però amb tots els altres. Un veritable *tour de force* semblant a la reconversió del Museo del Prado o del Reina Sofía.

Problemes de definició, d'incentiu, d'il·lusió; problemes molt més centrats en temes laborals que en temes artístics.

El meu creixement personal reclamava una experiència intensa, i valga'm Déu que ho va ser! Una dècada de bons records associats, però, a dos còlics renals, un munt de pujades de tensió arterial i altres desajustos clínics que no referiré.

Amb la complicitat i l'absoluta confiança del director general Félix Palomero, i en els darrers anys del director tècnic Ramon Puchades, vam remar tant o més en els despatxos que damunt de l'escenari. Recordo hores i hores de reunions amb els sindicats, amb els comitès, amb l'Administració. A partir d'aquesta experiència m'he preguntat moltes vegades si una orquestra és un ens artístic o un ens laboral.

La reconversió i millora artística del conjunt implicava necessàriament desbrossar el camí d'entrebancs legislatius i administratius. Crec que ens en vam sortir. La situació de desgavell en què es trobava la formació l'any 2003, artísticament i estructuralment, no tenia res a veure amb el testimoni que vaig lliurar deu anys després. Diverses gires internacionals, publicacions i una desena d'enregistraments per a Deutsche Grammophon donen fe de la feina feta.

Va ser una feina lenta i costeruda. Vaig apostar per dissenyar temporades temàtiques amb la implicació d'altres centres culturals de la ciutat —com ara els museus d'El Prado, el Reina Sofía o el Thyssen, o institucions com la Residencia de Estudiantes, la Filmoteca Nacional o el Ballet Nacional—, per tal d'oferir mirades culturals complementàries al fet musical. A poc a poc, els concerts de temporada van esdevenir l'aparador del millor que es produïa arreu del món, tant en composició com en intèrprets. En paral·lel, vam endegar una àmplia política d'encomenades a compositors del país i vam iniciar un gran projecte educatiu i social.

Calia que l'Orquestra es fes present en els principals festivals i sales de concerts del país i alhora, com qualsevol orquestra nacional, assumís el rol de difusora a l'estranger del patrimoni musical hispànic. Un patrimoni anomenat tradicionalment «nacionalisme musical espanyol», que paradoxalment, tot i basar-se principalment en els ritmes i colors de la música andalusa, neix a Catalunya sota el guiatge de Felip Pedrell, amb Isaac Albéniz i més tard amb Enric Granados i Manuel de Falla.

Personalment, la dècada va representar la culminació en l'aprofundiment del gran repertori romàntic i postromàntic. L'estada a l'OCNE em va permetre executar cicles complets, com ara l'obra simfònica de Mahler, interpretada per primera vegada a l'Estat per una mateixa orquestra; o primeres audicions a l'Estat d'obres contemporànies com el *Rèquiem* de Ligeti, que havia vist per primera vegada a Montserrat, just acabada de sortir de l'obrador.

Retorn a casa. El Gran Teatre del Liceu

Essent director titular i artístic de l'OCNE, des del Ministeri em van alertar que el Gran Teatre del Liceu m'oferiria la direcció musical del teatre.

La titularitat d'un teatre líric era l'espai que em faltava: una casella que em faltava per emplenar. A més, constituïa la forma natural d'anar tancant el cercle del repertori i de la mateixa història de la música. Primer, els inicis a Montserrat amb la polifonia vocal; després, el repertori cambrístic del segle xx al Teatre Lliure, seguit de l'experiència pedagògica amb la JONC; a continuació, el repertori clàssic a Granada; més endavant, el romàntic i postromàntic a Madrid.

Ha estat també el retorn a casa després de vint anys de voltar pel món, amb un encàrrec molt concret: dur al millor nivell possible els cossos musicals estables del teatre. Aquest ha estat —i és— l'encàrrec d'un

teatre d'òpera amb gairebé 175 anys d'història. Òbviament, em manca perspectiva per poder reflexionar i analitzar la feina feta.

De moment, el que els puc dir és que el Gran Teatre del Liceu disposa d'un projecte engrescador i de futur; que cerca de valent una veu pròpia i singular en el panorama operístic internacional.

Estic convençut que l'estem trobant, gràcies a l'esforç d'un equip humà i professional immillorable, capaç i disposat, amb Salvador Alemany al capdavant (en qui reconec novament el mestratge ètic que es dona tan poc sovint), i amb un equip impecable, capitanejat per Valentí Oviedo a la direcció general, Víctor García de Gomar a la direcció artística, Àlex Ollé com a conseller artístic, i la resta de companys i companyes que treballen dia a dia per construir un teatre sempre millor.

COM SOC

Conegut qui soc, els vull dir com soc, en què crec. I ho faré com si es tractés de recitar el meu *credo*. Montserrat deixa petja, ja ho veuen.

Crec en l'art com una veritat.

L'art ens fa preguntes, ens confronta amb nosaltres mateixos, ens commou, ens traspalsa, però no dona respostes. Les respostes, les hem de cercar nosaltres, les hem de donar nosaltres.

En un diàleg de l'obra de Musil *L'home sense atributs*, un personatge pregunta a un altre: «I què en queda, de l'art?». «Quedem nosaltres, transformats», li respon el company.

Aquest és per a mi el sentit de l'art.

Crec fermament que a través de l'art podem adquirir coneixement.
L'art infon coneixement.

Crec en la necessitat de l'art, sempre, però encara més en el període
que ens toca viure.

Crec que l'art és l'únic remei que ens pot treure dels dualismes
simplificadors.

Blaise Pascal parla de l'equilibri entre el món del cor i el món
de la raó, dues concepcions que han coexistit de manera natural
en la nostra cultura i que, en paraules de Nikolaus Harnoncourt,
«s'entrecruaven i estimulaven mútuament». A poc a poc, des de
la Il·lustració, l'equilibri s'ha anat decantant cap a visions on la
lògica és sobirana, fins dur-nos a un món dual on tot ha de ser «sí
o no», on les coses són «certes o falses», «bones o dolentes», i on
tot ha de tenir una utilitat o bé una finalitat.

El llenguatge radical de la lògica es va convertint en el nostre
fonament conceptual, i l'altre llenguatge, el de l'art, un dels fo-
naments conceptuals del qual és la imaginació, cada vegada inci-
deix menys en els valors de la humanitat. Abans l'art era una ex-
pressió evident, necessària i natural. Avui en dia, fins i tot tenim
dubtes de per què necessitem el meravellós, el transcendental, el
que està més enllà dels conceptes.

Crec en la màgia de l'art i de la música.

La música comença on acaben els mots; ens diu coses que no
som capaços d'expressar amb paraules, i ens les diu de manera
absolutament directa i diàfana.

Quan a través dels canals de l'emoció apareix l'espurna que ca-
dascú anomena com pot (màgia, *duende*, inspiració, sacsejada,

enrampada...), tots sabem perfectament de què parlem i, en canvi, ningú no pot explicar-ho. És quelcom inefable, un instant fruit de la imaginació, que és l'àmbit de l'art. És l'únic que ens transporta a espais on les coses també poden ser «ni sí ni no» o bé «sí i no alhora». Sense aquests instants, penso senzillament que estem perduts.

Torno a les paraules de Harnoncourt: «Que feliços serem mentre no ens puguin treure els llenguatges màgics, els que no tenen paraules: la música, l'arquitectura, les arts plàstiques, i també, per descomptat, la poesia! En ells segueix viu el fantàstic, en ells persisteix el dubte, la complexitat i la polisèmia».

Crec, finalment, en l'honestedat i el compromís com a pilars que em permeten «ser» i no «semblar que soc».

QUÈ FAIG

La funció del director d'orquestra

Sovint la gent es pregunta: cal un director d'orquestra?, què fa un director d'orquestra?

La funció de direcció ha existit sempre. Sempre hi ha hagut algú que, si més no, ha indicat el tempo i les entrades, tot i que des d'una posició d'intèrpret. Històricament es feia des del clave o bé era el primer violí qui indicava el tempo des del faristol i donava les entrades amb l'arc o amb el cap. Si eren grups vocals, o bé un dels cantants assumia un cert grau de lideratge o bé el compartia amb alguns altres.

Per tant, fins al segle XVIII la direcció fou entesa bàsicament com una funció de coordinació i no pas com l'assumpció d'unes responsabi-

litats interpretatives. Això era tasca de cada intèrpret, que aportava la seva gràcia i espontaneïtat o bé improvisava segons el seu grau de fantasia: la versió, doncs, no era cosa d'un, sinó el resultat d'aquestes aportacions individuals.

La cosa canvia quan la música va esdevenint més complexa. Aquell carrilet rítmic per on transcorria tot un moviment sencer es veu alterat per sobtats canvis de tempo. En realitat, el canvi es produeix perquè el propi «jo» del compositor va penetrant en les partitures.

Llavors, tant pel risc de naufragi com per la dificultat d'assumir el doble paper de coordinador i intèrpret alhora (penseu que aquest també s'havia complicat), comença a aparèixer la figura del director, normalment assumida pel mateix compositor, que tradicionalment acostumava a ser un dels intèrprets. De fet, la figura del compositor no intèrpret és relativament moderna.

L'aparició de la figura del director, amb galons i responsabilitat sobre la interpretació, coincideix amb el fet que el compositor anota més acotacions i indicacions sobre com interpretar la peça. En conseqüència, l'intèrpret va perdent pes i participació en la concepció de l'obra, i acaba tocant estrictament el que hi ha escrit a la partitura, de manera que en queden excloses les aportacions personals no escrites que havien estat patrimoni seu durant segles. La transgressió d'aquesta nova «norma» amb aportacions personals en forma d'ornament, de canvi d'articulació o de qualsevol fantasia no explícita a la partitura, li pot representar un retret de part del director, erigit en representant del compositor a la terra. Quantes vegades hem sentit la frase: «Què fas!, això no està escrit a la partitura!», quan, de fet, hi ha tantes i tantes coses no escrites explícitament, però implícitament presents. Tan sols cal saber llegir-les!

Sovint penso en aquesta evolució històrica i m'adono que jo em sento molt més còmode en el paper de director còmplice que no pas en el

de director autoritari. Considero que la principal funció d'un director d'orquestra és «aglutinar ànimes», unir-les de manera que formin un tot respectant alhora cadascuna i procurant-los un espai expressiu propi.

L'objectiu és aconseguir que tots els components de l'orquestra convergeixin en un mateix punt, en el mateix sentit i en el mateix moment.

Cal servir la música i no servir-se de la música. La música és la nostra veritat. I, per tant, la feina del director és més espiritual que no pas tècnica.

En conseqüència, hem de prendre una primera decisió: **enlluernar o il·luminar**.

Vet aquí dues mirades ben diferents sobre la llum que emana d'una interpretació. Volem enlluernar l'espectador o il·luminar-lo? Una tria difícil. Conscientment cercaríem un equilibri perfecte entre una cosa i l'altra: enlluernar-lo amb la forma d'exposar la peça i il·luminar-lo amb el seu contingut. Tanmateix, no crec que es tracti tant d'una elecció voluntària com d'un impuls que reflecteix la idiosincràsia, la personalitat de cadascú. O, si voleu, la manera que té cadascú de relacionar-se amb la música, cosa que és difícil de controlar conscientment perquè és resultat de molts factors: caracterològics, vivencials, del que ambicionem inconscientment.

Segurament ni tan sols és una opció individual del director. S'hi barregen el caràcter de l'orquestra i el caràcter de l'obra. Un caràcter molt ben definit d'una orquestra passa per damunt de qualsevol director que s'hi posi al davant; d'altra banda, hi ha obres escrites per enlluernar, que donen molt més valor a la carcassa que no pas al contingut.

Però, si recuperem la meua primera declaració (l'art és una veritat), s'imaginaran fàcilment que, a mi, de la música m'interessa molt més el

que em diu que no pas com m'ho diu. No els puc amagar que l'enlluernament m'interessa més aviat poc, no solament en la música, tampoc en les altres circumstàncies vitals. Tot allò que llueix massa, d'entrada, em genera prevenció, segurament perquè no posseeixo la facultat. És més, en l'enlluernament aplicat a la música, hi veig molts perills: tot i que pot fascinar-nos, també pot arribar a encegar-nos de manera que ens privi de veure cap altra cosa. El llampec és efímer; la cerca de la profunditat perdura i creix a l'interior en la mesura que ens interroga constantment.

L'enlluernament pot ser enganyós, car és fàcil fonamentar-lo en mala-bars, en jocs de mans o en focs d'artifici. L'ús de l'ensucrament, dels manierismes, del sentimentalisme i dels efectes sorpresa continuats és una manera tan fàcil com comuna de construir una interpretació.

Un exemple força freqüent és establir una polarització entre una bona dosi de melodia i una bona càrrega de baix, i condimentar-ho adequadament amb el recurs de l'efecte. Gran accent en fortíssim eixordador i immediatament un pianissimo de contrast, generant el que en castellà en diuen un *momentazo*.

Aquesta manera d'interpretar troba un terreny adobat, perquè la societat, de manera bastant generalitzada, s'estima més els *momentazos* que les reflexions profundes. És el «gol» del futbol o «el pinyol» de l'òpera. Tant se val si el joc és lleig o avorrit, un «gol» ho farà oblidar tot; igualment, un bon «pinyol», si pot ser ben llarg, garanteix l'èxit d'un cant sense cap mena d'interès.

Així, doncs, si polaritzem la música entre la melodia i el baix, tot el que hi ha al mig va de dret a sota la catifa; es perd immediatament la vigència de tota veu interna, fonament de la música. Si no la polaritzem, treballarem per la transparència d'aquestes veus internes, pel fraseig de cadascuna d'elles, en subratllarem la polifonia i posarem en valor el difícil equilibri de l'edifici, on cada element s'ha de poder entendre sonant en el seu pla adequat.

No obstant això, no voldria donar una imatge equivocada de criticar el que no m'agrada. Que cadascú faci el que cregui convenient. Únicament intento reflexionar de manera desapassionada sobre la meua feina, tot i que crec que ni jo ni vosaltres ens podem escapar de la definició de col·lega, siguem professors, músics, arquitectes, escriptors o bé cuiners. Què és un col·lega? Doncs és aquell que fa la mateixa feina que tu però molt pitjor!

I encara una segona decisió: **marcar o projectar**.

¿Marcar un tempo, una direcció, un caràcter, o bé projectar un tempo, una direcció, un caràcter? Quina seria la diferència? Marcar és un exercici extern, visible, clar; en canvi, la projecció ve de dins, necessita coneixement, processament, digestió i assimilació. Per projectar a vegades no cal ni el gest de la mà, n'hi ha prou amb una mirada.

Projectar és el resultat d'un procés llarg de preparació i sobretot de focalització, semblantment al que ens descriu Eugen Herrigel en un llibre que fa uns anys estava de moda, *El zen en l'art del tir amb arc*: uns genets, cavalcant amb els ulls tapats, llancen una sageta i encerten la diana.

Si volem que la direcció esdevingui transcendent i ultrapassi el mer entreteniment, aquest procés de projecció s'ha de fonamentar en l'honestat, en el sentit ètic, en el qüestionament constant. I quan hi arribem, ens caldrà preguntar-nos quant hi ha de l'obra, quant del compositor, quant del director.

A tots ens venen al cap directors com Carlo Maria Giulini o Georg Solti, que amb un gest molt rudimentari, fins i tot difícil d'entendre, eren capaços de crear un so i una atmosfera molt especials. Músics de la Filharmònica de Berlín d'abans de la Segona Guerra Mundial comentaven que, durant els assaigs de l'orquestra, si Fürtwangler —que n'era el titular— entrava a la sala, només de veure'l l'orquestra canviava immediatament el so.

Sens dubte, l'autoritat moral i el lideratge són dos factors essencials que ha de tenir un bon director d'orquestra. I per això, és essencial que molt abans de ser director, un sigui músic i bon músic. No és una obvietat que sempre sigui així, encara que ho pugui semblar. Ho reflecteix l'expressió burleta que corre en l'àmbit musical: «músics i cantants».

Aquest imperatiu marca la diferència entre els «directors-músics» i els «directors-directors». Els primers s'impliquen amb els músics, conscients que han d'enlairar conjuntament la nau i pilotar-la bé, fent —és clar— cadascú el seu paper, fins a l'aterrament; els segons tendeixen a buscar l'admiració per la seva plasticitat gestual, amb l'objectiu principal de ser molt «bravejats».

No és bo l'allunyament que, en línies generals, s'ha anat produint entre intèrprets i directors al llarg de la història (com si es tractés de grups bombolla, uns eminentment corporatius i els altres eminentment sols). Els directors han acumulat un poder molt gran enfront dels intèrprets, no tan sols a l'hora d'enfocar la interpretació d'una obra, sinó també a l'hora de dissenyar i de gestionar l'orquestra i d'elegir nous músics.

He parlat moltes vegades amb els músics de l'opinió que tenen dels directors, però no me'n faré ressò.

També podríem referir-nos a l'opinió inversa. Què opinen els directors dels músics? Circula l'anècdota que, en acabar el temps de pausa d'un assaig, el regidor va preguntar a Sir Thomas Beecham, fundador de la London Philharmonic Orchestra i de la Royal Philharmonic Orchestra: «Mestre, aviso els músics?»; ell li va respondre: «No, no! A tots, a tots!».

Les eines del director d'orquestra

La partitura

La primera de les eines amb què treballa un director és la partitura, el text amb què el compositor ens transmet el seu pensar musical, intentant fer-ho de la manera més entenedora possible.

Una partitura ha de complir diversos requisits. Primerament, ha d'expressar tot allò que experimenta el compositor en sentit ampli, no només el que sent amb les orelles; en segon lloc, ha de facilitar, al màxim possible, que el lector copsi la idea del compositor; en tercer lloc, ha d'indicar a l'interpret, de la manera més efectiva i més idiomàtica possible, com aconseguir el resultat més ajustat a la voluntat del creador.

Aquests requisits, per cert, no sempre s'aconsegueixen plenament. La partitura és com un mapa, on hi ha moltes coses, però no hi és tot. O millor dit, sí que hi és tot, però a diferents nivells, en diferents capes que hem de saber llegir i saber entendre. Algunes molt explícitament, d'altres entre línies i d'altres molt més ocultes. Com més capes siguem capaços de llegir, més claus entenguem i més missatges desxifrem del mapa, més sabrem de l'obra i més profunda i rica serà la interpretació que en puguem fer.

Alguna d'aquestes claus, potser ni tan sols la trobarem a la partitura i l'haurem de descobrir a través de l'hermenèutica o de la semiòtica. Posem-ne un exemple. Petits gestos, com ara el simple so d'un esquellot o bé el redoblament d'un tambor, d'entrada, ens poden donar la clau de si la música és pastoral o bé militar; tanmateix, el sentit pastoral o bé el sentit militar poden ser evocats amb diferents intencions per un compositor o un altre, en funció de la seva experiència vital, de si simpatitza amb l'estament militar o bé el detesta, com era el cas de Beethoven. I això no ho trobem a la partitura... o potser sí?

La partitura té un punt de desafiament. Un bon director no ho serà fins que sigui capaç d'escoltar la partitura amb els ulls i de llegir-la amb les orelles. En veure una partitura hem d'escoltar internament com sona i, quan escoltem l'obra, hem de poder visualitzar com està escrita.

La tradició

I la tradició? Evidentment tampoc no és a la partitura, o en tot cas no hi era quan va ser escrita. Però, ¿és possible que, a mesura que s'ha anat escrivint la tradició, s'hagi anat transformant també la partitura? De segur que sí, per això cal conèixer-la i alhora ens l'hem de qüestionar en tot moment. Deia Celibidache que la tradició és com el cabal d'un riu: porta coses bones com l'aigua, que és necessària per a la vida, però alhora també arrossega troncs i sabatots.

Hi ha diverses seqüències misterioses que m'atrauen de la relació obra-intèrpret. La primera és el procés en què una obra deixa de ser del compositor i passa a ser de l'intèrpret. En aquest traspàs és quan hem de perdre-li la por, habitar-la i, finalment, fer-nos-la nostra, talment com si l'haguéssim escrit nosaltres. Si això no es produeix, és impossible d'assumir-la plenament i adquirir-ne el coneixement per poder projectar-la en plenitud.

El segon misteri consisteix a constatar com una partitura creix amb les diferents interpretacions; com, al llarg del temps, cadascuna va descobrint viaranyos per on transiten les diferents capes que comentava abans, les evidents i les no tan evidents, la sintaxi complexa i els petits accidents gramaticals —els matisos, els clarobscurs—, el «sí i no» o el «ni sí ni no».

Cada nova lectura, passada per la personalitat de l'intèrpret, pot aportar una nova descoberta de l'obra, de manera que aquesta també creixi

amb la interpretació, talment com el vi que, quan es destapa i entra en contacte amb l'oxigen, va palesant la seva riquesa de matisos. Com millor és el vi, més gran n'és el desenvolupament. Això mateix succeeix amb una partitura.

Per cloure aquesta petita exposició sobre la relació obra-intèrpret, vull apuntar una reflexió comentada fa molts anys amb el bon amic Benet Casablanca. Consisteix a veure que tota interpretació, encara que sigui sublim, no és sinó una visió parcial de l'obra. L'obra mestra sempre serà més gran que qualsevol interpretació.

D'una banda, un s'adona que cada nou descobriment o aportació en realitat ja era a la partitura; només estava esperant que algú el descobrís, com les capes d'una cebeta. D'altra banda, cada interpretació, per més rica que sigui, comporta decisions que limiten l'obra. Si decidim que el tempo sigui lleuger, exclouem el tempo pesat; si volem un so dens, estem exclouent el so sense pes; si li reclamem un caràcter heroic, en rebutgem molts d'altres. Com en tantes altres facetes de la vida, hem d'escollir exclouent. En aquest cas, tanmateix, la partitura guarda totes aquestes lectures, també les excloses, perquè les conté totes, fins i tot les que encara no s'han produït. Reitero, tota lectura, fins i tot la millor, no serà sinó una visió parcial de l'obra, i l'obra mestra sempre surarà sobirana per sobre de qualsevol interpretació, somrient perquè mai no la podrem abastar en la seva plenitud.

Però a la partitura hi és tot? Mahler deia que a la partitura hi és tot menys l'essencial. Abans parlava precisament d'allò inefable, que cadascú anomena com pot però que ningú no pot explicar. El desig de tot intèrpret, que vol il·luminar-nos ni que sigui per un instant, és connectar amb aquest inefable, moure les nostres emocions, sacsejar-nos, fer possible l'aparició de la màgia. I on rau la màgia? Tampoc no ho sabem, però el que sí que els asseguro és que no viu en el confort, sinó que habita en el risc.

L'assaig i el concert

Un espai essencial del treball del director és l'assaig. L'assaig serveix per preparar tècnicament l'obra i descobrir-ne les claus. En realitat, és on s'estableix una relació íntima entre el director i l'orquestra. Fins que no s'esdevé el concert públic, a la sala només hi haurà l'orquestra i el director; per tant, han de tocar bé per a ell i per a ells mateixos.

El director els ha de convèncer, ha de seduir-los que val la pena recórrer el camí que els proposa. Si ho aconsegueix, s'hi llançaran de cap. Vet aquí el motiu que, d'una setmana a l'altra, d'un programa a l'altre, la mateixa orquestra pugui semblar literalment una altra.

Aquí entren en joc molts factors que ara no podem confrontar i entrecreuar amb detall. El principal és la qualitat de l'orquestra. Com més nivell tingui, més estable serà; com menys nivell, menys estable. Les orquestres de gran qualitat han desenvolupat un so i una personalitat molt difícils d'alterar, fruit d'un treball rigorós d'anys i d'un cert sentit de seguretat que els permet no perdre nivell passi el que passi. Contràriament, un director les pot elevar al setè cel, i un altre, dur-les a la rutina, depenent, entre altres coses, de la química que s'estableixi entre ells.

A parer meu, un bon director ha de conjuminar diferents dualitats. En primer lloc, és qui ha d'ajudar els músics a destriar entre la veritat i la raó musicals, que no sempre coincideixen. Igualment, d'acord amb la doble accepció musical del mot *dirigir*, d'una banda ha de batre (amb la batuta o amb les mans) i, d'una altra, ha d'indicar la direcció, el camí per on ha d'anar l'obra. Així mateix, ha de complir eficaçment dos rols diferents, el de *trainer* (preparador, als assaigs) i el de *performer* (intèrpret, al concert). I finalment, com si es tractés d'un metge, ha de saber diagnosticar i receptar, és a dir, ha de saber identificar i descriure els problemes i ensems donar-hi solució, trobar la recepta adequada.

Perquè, quants «nos» hi ha en un assaig? Un munt. I quants «sís»? Un de sol. Quan hi arribem, llestos, seguim endavant.

Hi ha ocasions en què els millors moments d'una producció es produeixen als assaigs. Guardiola deia que els moments més meravellosos de Messi els havia vist als entrenaments, no pas als partits. També ho deia Celibidache, que els moments més aconseguits els havia trobat als assaigs, després d'hores d'anar creant un ambient, una atmosfera.

El mite de l'assaig general existeix! Un assaig general molt bo difícilment és superat pel concert. En aquest sentit, jo mateix, si veig que l'assaig general ja te ànima de concert —i no es tracta d'una òpera amb públic—, generalment aturo, evito arribar a un clímax. Paro i passo a un altre moviment.

I s'arriba al concert o a la funció. Aleshores cal una mena d'energia totalment diferent; cal construir sense aturar; cal que s'esdevingui alhora tot allò que s'ha treballat detalladament als assaigs; s'ha de crear el gran arc, l'arc de la forma. S'ha de bastir l'edifici. Tot ha de tenir sentit d'unitat. Orquestra i director hem de ser UN en tot moment i en tots els aspectes. Hem de poder veure projectada tota l'obra davant nostre, com una sola unitat, no a trossets isolats, per tal de construir el principi en funció del final, i el final en funció del principi. Només així materialitzarem el fenomen de la música, que serà capaç de moure les emocions de l'auditori. Per tant, tornem a una acció més espiritual que no pas tècnica.

Als músics els dic sovint: «Penseu en el moment en què el nen o la nena que éreu va decidir de ser músic. Recordeu per què ho va decidir». Aquelles decisions personals i intuïtives, aquelles pulsions internes i individuals són les que fan possible, ara, que l'orquestra desprengui la màgia que va amarant els espectadors fins a fer indèstria el compositor, la partitura, l'interpret, el director, la sala i l'oient. Hi ha més màgia que aquesta?

A tall de conclusió

I, per acabar, torno a la pregunta inicial: cal realment un director? Si ara tinguéssim una orquestra, jo donés l'entrada i immediatament deixés de dirigir, ells seguirien tocant sols fins al final de la peça. I, si fossin bons, ho farien molt bé. Per tocar junts no els cal director. On rau, doncs, el misteri de la direcció?

I deixeu-me que acabi amb un acudit que potser ens aportarà la resposta...

Una parella entra en una tenda d'animals amb la intenció de comprar un lloro. En veuen un que els agrada i en demanen el preu.

—3.000 € —diu el dependent—. El troben molt car? És que canta les àries de Mozart de meravella...

—I aquell? —diuen assenyalant-ne un altre.

—Aquell? 6.000 € —respon el dependent—. Coneix perfectament bona part del repertori verdià.

—Vaja —exclamen—. I aquell d'allí?

—Oh, aquell en val 9.000. Canta tots els papers de la tetralogia de Wagner.

Els compradors els troben massa cars. Finalment, es fixen en un de més vell, amb poc pèl, esprimatxat.

—I aquest?

—Aquest? En val 30.000 —respon el venedor.

Astorada, la parella exclama:

—Però si està molt atrotinat! Què fa aquest?

—Ben bé no ho sabem —respon el dependent—. Pensem que no fa res, però tots els altres li diuen Maestro!

Moltes gràcies.

CURRICULUM VITAE
DE
JOSEP PONS I VILADOMAT

Considerat un dels directors més rellevants de la seva generació, Josep Pons és el director musical del Gran Teatre del Liceu.

L'any 1985 va fundar l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure i l'any 1993 la Jove Orquestra Nacional de Catalunya. És director honorari de l'Orquestra y Coro Nacionales de España i de l'Orquestra Ciudad de Granada, de les quals va ser director artístic i titular. Va ser també director musical executiu de les cerimònies dels Jocs Olímpics de Barcelona de 1992.

L'any 1999 va ser distingit amb el Premi Nacional de la Música que atorga el Ministeri de Cultura. És acadèmic numerari de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts i ha estat guardonat amb la Medalla d'Or de Belles Arts el 2019.

Ha enregistrat una cinquantena de títols per a Harmonia Mundi France i Deutsche Grammophon i ha obtingut els màxims guardons: Grammy, Cannes Classical Awards, Grand Prix de l'Academie Charles Cross, Diapasson d'Or, Choc de la Musique.

Dirigeix habitualment les principals orquestres i sales d'arreu del món i ha establert una relació continuada amb l'Orchestre de París, Philharmonia, City of Birmingham Symphony Orchestra, Gewandhaus de Leipzig, Staatskapelle de Dresden, NHK de Tòquio

o BBC Symphony Orchestra, amb qui ha fet diverses aparicions als BBC Proms de Londres.

Va debutar al Gran Teatre del Liceu el 1993 i des del 2012 n'és el director musical, amb l'encàrrec de projectar l'orquestra internacionalment.

Rafael Rebollo Vargas, secretari general de la Universitat Autònoma de Barcelona,

CERTIFICO:

I. Que el Consell de Govern, en la sessió del dia 30 d'octubre de 2019, a proposta de l'equip de Govern, acordà:

PRIMER. Nomenar el doctor Josep Pons i Viladomat, doctor honoris causa de la UAB.

SEGON. Encarregar al secretari general i al vicerector de Relacions Institucionals i de Cultura l'execució i el seguiment d'aquest acord.

TERCER. Comunicar el present acord a la Facultat de Filosofia i Lletres.

II. Que l'acta de la sessió en la qual es va prendre l'acord objecte d'aquesta certificació està pendent d'aprovació, la qual cosa es fa constar de conformitat amb el que estableix l'article 20.3 de la Llei 26/2010, de 3 d'agost, de règim i de procediment de les administracions públiques de Catalunya.

I, perquè en prengueu coneixement i tingui els efectes que corresponguin, signo aquest certificat.




Rafael Rebollo
Vargas

2019.11.04
17:07:20 +01'00'

Vist i plau
La rectora



Signat digitalment per: TCAT P Margarita Arboix Arzo
Data i hora: 5/11/2019 9:47:08