



David Padrós.

“La incidència de la música contemporània en la vida musical està en relació inversa amb la seva qualitat”

DAVID PADRÓS

COMPOSITOR

GUILLEM MARTÍ

David Padrós i Montoriol (Igalada, 1942) és sens dubte un dels compositors més rellevants de l'actual panorama de la música contemporània en el nostre país. I això és així no tan sols per la seva important producció com a compositor, sinó també pel prestigi aconseguit com a professor, teòric i intèrpret gràcies a una activitat que l'ha portat molt sovint fora de Catalunya. Les seves obres han estat estrenades a importants festivals europeus (Suïssa, Holanda, Bèlgica i Alemanya) a més del nostre país, i ha aconseguit importants reconeixements com el Premi Hans Lenz d'Alemanya al mèrit artístic i el de composició de la Fundació Landis & Gyr de Suïssa.

Tot i que no amb la freqüència que molts hauríem volgut, la seva presència aquests últims anys a Igalada ha estat notable: el 1997 presentà el cd-rom dedicat íntegrament a composicions seves; el 1998, durant les jornades de “Música a Debat”, van interpretar-se obres seves juntament amb el grup de compositors independents “Confluències”; durant el passat cicle de concerts de l'Escola de Música s'estrenà “Degung” per a flauta i percussió. Aquesta entrevista

ens ajudarà, sens dubte, a conèixer de manera més profunda el que hi ha al darrere de la seva obra.

-Quins són els records que tens dels teus primers anys com a músic i de la vida musical d'Igalada d'aquell moment?

-Els primers contactes amb la música van començar ben aviat, primer a l'escolania dels Escolapis i més endavant com a alumne del Conservatori, sempre de la mà del mestre Joan Just, excel·lent persona i músic, que es pot dir que portava totes les manifestacions musicals de la ciutat i que, malgrat les limitacions pròpies d'aquells anys, va aconseguir de tirar endavant la cultura musical amb tot tipus d'activitats. També va ser ell qui em va proposar, una vegada vaig haver fet el canvi de veu, de cantar al Cor Mixt de l'Schola Cantorum, cosa que em va permetre d'entrar en contacte amb un repertori per a mi, en aquell moment, fascinant.

La mort sobtada del mestre Just l'any 1960 va representar per a totes les entitats musicals igualadines una sotragada considerable. Per a mi va

arribar el moment d'haver-me de buscar a fora un mestre, concretament i en primer lloc un mestre de piano. El meu germà Jaume (ja resident feia anys a Alemanya) em va recomanar en Jordi Albareda de Barcelona, amb el qual treballaria sis anys, aprofundint especialment l'aspecte tècnic, però també musicalment. Mentrestant va ser nomenat un nou director del Conservatori, en Jordi Torra, músic format a Barcelona i a Alemanya, amb el qual vaig treballar principalment l'harmonia. Amb ell m'uneix des d'aleshores una amistat molt entranyable.

-Quan vares sentir la necessitat de marxar fora, primer d'Igualada i després de Catalunya, per ampliar la teva formació musical?

-Va arribar un moment, concretament quan tenia 22 anys, en què vaig prendre consciència de la meva forta vocació i de la ferma decisió de dedicar-me exclusivament a la música. Aquesta decisió va comportar, com a conseqüència, el meu trasllat a Barcelona. Aquí vaig continuar els meus estudis de piano amb en Jordi Albareda, i també particularment, amb en Jordi Torra el contrapunt i la composició; ell va ser el que em va introduir al llenguatge dodecafònic, que hauria de ser punt de partença de la meva trajectòria compositora.

Malgrat tot, però, aviat vaig adonar-me que jo havia de cercar nous horitzons, que Barcelona no em podia oferir. Després d'haver tingut una conversa amb el meu germà Jaume sobre la possibilitat d'ampliar els meus coneixements a Alemanya, la decisió ja va ser presa. Per Pasqua del 1966, amb vint-i-cinc mil pessetes a la butxaca, vaig emprendre viatge cap als països germànics; un viatge que duraria setze anys...

Després d'Alemanya vindria Suïssa, sempre cercant nous mestres i noves possibilitats d'ampliar coneixements. Així, doncs, vaig estudiar piano, composició, teoria especialitzada i interpretació de la música contemporània a Trossingen, Basilea, Zuric i Friburg.

-Creus que realment les diferències entre Espanya i la resta d'Europa, pel que fa a la música, han minvat aquests últims anys?

-Cal reconèixer que, últimament, en tot l'àmbit

estatal el panorama musical ha canviat força; això vol dir que, en general, l'interès per la música ha anat en augment, que el nivell als conservatoris ha millorat i que en molts aspectes s'han fet veritables esforços per obtenir una major difusió de la música. Malgrat tot, però, la diferència amb la resta d'Europa continua essent força abismal. El motiu l'hem de buscar no solament en una qüestió d'una major tradició, sinó també en aspectes de rigor i de racionalitat en el moment de plantejar-se les directrius a seguir en els plans d'estudi i en una professionalitat fora de tot dubte per part del professorat. Però ja a l'escola els plantejaments són també, no solament més ambiciosos, sinó pensats per formar músics en potència i afeccionats a la música, que seran el públic dels concerts del demà, amb una preparació que els permetrà gaudir d'aquest tipus d'activitat.

Un exemple força penós del nivell cultural musical al nostre país el podem observar en la manca total d'interès de tantes persones amb un grau alt de formació, com podrien ser catedràtics d'universitat, quelcom que és totalment impensable en un país germànic.

-Amb la perspectiva que et donen els anys i la distància: com veus el món musical igualadí actual?

-Encara que no he pogut seguir molt de prop tots els esdeveniments musicals igualadins, una cosa és molt clara: l'interès musical a la ciutat ha crescut enormement en els últims anys, la qual cosa queda reflectida principalment en l'actual Conservatori, amb una xifra d'alumnes que ratlla els 700. Si ho comparem amb la meua època, en què érem poc més d'una dotzena (!), crec que això diu molt sobre el procés que s'ha produït a Igualada, entre altres coses per raó d'una política cultural molt encertada i d'un canvi de posició enfront del fenomen musical, capaç d'arribar a tots els estrats socials.

-L'obra teva més primerenca que he pogut escoltar és *Styx* (1971) per a piano i conjunt de cambra. Quines obres anteriors consideres importants i quin és el procés que et portà al llenguatge propi

de la música contemporània?

-Les peces anteriors al 1971 poden ser considerades com a exercicis de la classe de composició de Barcelona i de Trossingen, escrites segons la tècnica dodecafònica (aquí voldria fer constar que mai no he escrit ni un compàs de música tonal; mai no vaig sentir-ne la necessitat ni vaig creure que fos el camí). Va ser a Basilea que Hans Ulrich Lehmann em va confrontar amb els plantejaments postserials i avantguardistes del moment i va fer-me replantejar les meves directrius. Fruit d'aquest canvi va ser, en primer lloc, *Styx*, que pot ser considerada com un "op. 1", per dir-ho d'alguna manera, i també punt de partença d'un procés evolutiu cap endavant.

-Tant pels títols com pels recursos musicals que utilitzes, com per les influències musicals que sovint has explicat, sembla que en les teves obres hi ha una influència molt important d'altres cultures musicals, especialment orientals...

-Doncs sí, des de la meva arribada a Basilea l'any 1969 m'he interessat molt especialment per l'etnomusicologia i, sobretot, per la música i la filosofia oriental, que ha influenciat una bona part de la meva producció. La meva intenció, però, no ha estat mai utilitzar aquests elements d'una manera literal ni despersonalitzada, desproveïda de tots els aspectes ètics, espirituals, socials i filosòfics que conformen la base principal d'aquesta música, com seria, per exemple, el cas de Steve Reich i d'altres autors de música minimalista o repetitiva, que n'usen solament els elements superficials, com si guarnissin la seva música amb elements "exòtics" per poder-la comercialitzar millor.

El que jo intento quan escric una peça influenciada per les músiques orientals no és mai voler-ne fer una còpia sinó que jo, com a compositor occidental, escric música europea que conté elements bàsics de les cultures orientals. Aquests elements, però, són pràcticament impossibles de reconèixer com a tals, perquè estan tractats i desenvolupats d'acord amb la meva cultura. És obvi que estaria exempt de tot sentit que jo volgués escriure un ritual tibetà.

-Últimament has fet precisament algun curs

sobre aquesta temàtica ("Orient-Occident"), però també sobre "Música i Arquitectura". És aquest un aspecte important en la teva obra?

-Va ser cap a finals del anys 70 que la meua manera d'escriure va rebre impulsos acústics i arquitectònics molt concrets. Quasi de forma casual vaig arribar a l'aspecte de *reverberació*. Aquest element, considerat habitualment en música com a negatiu, va ser el que vaig utilitzar "positivament" integrant-lo en l'estructura de la peça titulada *Musik im Raum* (1979), pensada per ser interpretada en un gran recinte que posseïa aquestes característiques, i on els intèrprets estaven repartits en diversos plans en l'aspecte vertical. El públic estava igualment repartit per tot el recinte. Per a tots va ser una experiència inoblidable. El so *es movia* d'un indret a l'altre, no era música estàtica, sinó que posseïa un caràcter marcadament còsmic. Era la primera vegada que la reverberació era utilitzada de manera totalment positiva i sistemàtica. Aquesta primera experiència va ser portada novament a terme amb l'obra *Confluències* per a octet de metall, percussió i cinta, projecte més ambiciós i a més gran escala a la basílica de Santa Maria del Mar de Barcelona, l'any 1987. En aquest cas la reverberació era encara més accentuada, però aquí s'hi va afegir l'aspecte arquitectònic. Això vol dir que les proporcions arquitectòniques van ser traduïdes, segons un sistema propi, en notes, acords i estructures, que servien de base a l'obra.

Aquest tractament de l'aspecte arquitectònic va tenir continuïtat en dues composicions més: *La Sala de la Suprema Harmonia* (1991), l'edifici més bell i significatiu de la Ciutat Imperial de Pequín, on tenien lloc els ritus més importants, i *Cheops* (1997), en la qual les proporcions estan contingudes en tres plans diferents que, superposats, donen totes les mides i relacions entre les diverses parts de la gran piràmide. Aquestes peces no estan pensades, naturalment, per ser interpretades *in situ*.

-Xucla el silenci nocturn (1994) per a flauta, clarinet, violí i violoncel està basada en el poema del mateix títol del poeta igualadí Joan Llacuna. En tot cas, encara que la teua música no pot ser

considerada “programàtica”, sempre té algun tipus de referència extramusical...

-No sempre. Bé que, com he dit, hi ha molt sovint influències orientals i també provinents de l'àmbit arquitectònic, les de caràcter literari són més aviat minses. En el cas del poema d'en Joan Llacuna, en primer lloc el títol em va semblar molt suggerent, i el poema en si va influenciar només de retruc la meua composició, amb el seu caràcter més aviat surrealista. El nombre d'obres, doncs, que podríem considerar “música pura” és força abundant.

-La presència del piano en les teves obres és molt important. Quina importància ha tingut la teua faceta com a pianista en la de compositor?

-El piano és el “meu” instrument i, en conseqüència, possiblement l'instrument amb què em puc expressar millor quan escric. D'altra banda, cal reconèixer que és un instrument amb unes possibilitats considerables, en tots els aspectes. No és d'estranyar, doncs, que estigui representat en tota una colla d'obres, principalment de cambra, ja que per a piano sol la meua producció no és especialment extensa.

-Com has utilitzat fins ara l'electrònica i quin futur creus que tenen en la teua obra els recursos tecnològics de la sonologia i la cibernètica?

-L'única vegada que he emprat electrònica en una composició meua ha estat en *Confluències (Música per a Santa Maria del Mar)*, concretament música electrònica pregravada, que era projectada quadrofònicament. Com que l'obra era interpretada sense director i els intèrprets estaven repartits per l'immens recinte, l'electrònica organitzava, per dir-ho així, tot el transcórrer de la peça i n'anava donant la pauta. De totes maneres, però, haig de reconèixer que els sons electrònics em semblen especialment adients al conjunt i no és com un element estrany, sinó que es complementa molt bé amb les sonoritats instrumentals (octet de metall i percussió). En general, però, l'electrònica i els elements tecnològics no són massa atractius per a mi, potser per la meua manera de treballar i pel tipus de música que jo escric.

-Quin creus que és l'estat actual de la música

contemporània?

-Pel que fa referència a l'aspecte de tècnica compositiva podríem dir que el ventall és extraordinàriament ampli, ja que en la nostra època no hi ha un sol sistema o estil que predomini, com succeïa en altres èpoques. Del que no hi ha dubte és, però, que l'emancipació de la dissonància i la atonalitat, a la qual va arribar Arnold Schönberg cap els primers anys del segle XX, ha tingut conseqüències que s'han fet sentir fins avui; ha estat el punt de partença per a moltes tendències a tot el llarg d'un segle, que serien impensables sense aquell pas definitiu de trencament de la tonalitat. Actualment, jo crec que la tendència més acusada és l'interès molt especial per l'aspecte tímbric, al qual es dona més importància que a l'aspecte melòdic, rítmic i harmònic, per bé que aquests evidentment, en major o menor incidència, continuen essent-hi presents.

-Quina creus que és la relació d'aquesta música dins el mercat i amb altres músiques actuals: rock, world music, etc.?

-Jo diria que, malauradament, la incidència de la música contemporània en la vida musical està en relació inversa amb la seva qualitat, amb el seu interès real i amb la conseqüència amb què el compositor actua estilísticament. Hem de ser conscients que la música més fàcil, més comercial i, moltes vegades, oportunista té més possibilitats de ser programada i de ser acceptada més fàcilment que no l'altra. Això, al nostre país, hi succeeix per manca de formació, pel baix nivell cultural i musical i, en conseqüència, per la manca de criteri. En canvi, la música que mou masses (rock, pop, etc.), el millor és deixar-la on és, que ja està bé així, encara que esporàdicament n'hagi sorgit algun contacte amb la música dita contemporània.

GUILLEM MARTÍ I BORRÀS (Palma de Mallorca, 1968) és director de l'Escola municipal de Música/Conservatori de Grau Mitjà d'Igualada “Mestre Joan Just” i professor de piano i història de la música. Ha impartit cursos de formació del professorat de música per al departament d'Ensenyament de la Generalitat i actualment és col·laborador d'Enciclopèdia Catalana per a la “Gran Enciclopèdia de la Música”.

Handwritten musical score for "Cal.ligrama I" for flute and piano. The score is divided into systems, each with a flute staff and piano accompaniment. It includes dynamic markings (P, pp, p, mf, f, ff, fff), performance instructions like "cresc.", "decresc.", "rit.", "tr.", "pizz.", "arco", and "ped.", and specific notes such as "(cautant) Gesungen" and "(boca chiusa)". Measure numbers 14 and 15 are indicated.

"Cal.ligrama I" per a flauta en sol i piano (1974)