

BROSSA, SENSE CORBATA !

... el regne de la nit,
d'on vaig ser despertat...

WAGNER

A cura de Jaume Maymó

**Tocant el flabiol per dintre casa
somio cada nit tots els meus deutes**

Joan Brossa, Sextines 76

La música és al centre del nostre coneixement.

Eugenio Trias

Vaig néixer el 19 de gener del 1919, al carrer de Wagner. Era a Sant Gervasi, entre Jules Verne i Muntaner; després de la guerra va ser rebatejat amb el nom de General Mitre.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 11, Barcelona 1999

Saber que havia nascut al carrer Wagner em va donar una gran alegria, perquè a mi m'agrada Wagner. A Catalunya hi ha hagut bons wagnerians. Que ens agradi Wagner és degut, penso, a allò de : "Sempre vols el que no tens". Hi ha una part subconscient del Mediterrani que anhela el nord i les boires; abunden a les nostres cançons populars la tristor i l'enyorança. Wagner és l'artista que s'expressa amb més eloqüència i, en aquest aspecte, passa per damunt de les desil·lusions. Al marge de la potència sobrehumana de la seva música, és cert que algunes de les seves idees han envellit; això no obstant, encara avui el destí de l'or maleït pel nibelung pesa tant damunt dels personatges de l'escenari com damunt els personatges de la sala. També crec que Wagner ha estat un gran model per als creadors del cinema. Amb la música dona un tractament a les situacions dramàtiques semblant al dels cineïstes amb les imatges. És un mestre del muntatge i de les gradacions. No és per atzar l'admiració que li tenia Eisenstein. Sovint n'hem parlat amb en Portabella. El cinema pot ser entès com una "òpera amb imatges".

Joan Brossa o el pedestal són les sabates, Jordi Coca, Editorial Pòrtic, p. 37, Barcelona 1971

Em costa de recordar fets de la meva infància, perquè sempre he tingut la tàctica d'oblidar, a la qual he afegit més tard les ganes de caminar

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 13, Barcelona 1999

El meu pare era gravador de bronze...La gran afició del meu pare era fer de tramoïsta, i la practicava a l'Ateneu de Sant Gervasi de Cassoles, on va conèixer la meva mare... Gaudia d'habilitat manual i quan s'inventà la ràdio, aviat aconseguí construir-se'n un aparell.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 12, Barcelona 1999

Vinc d'una família d'artesans, per part del pare i de "sarsuelers" per part de la mare.

Pep Espaliu, Entrevista a Joan Brossa, del catàleg Joan Brossa, Galeria "La máquina española", Madrid, 26 de setembre de 1988 (reproduït a La forest d'Arana, València, 1994, p. 251, traduït del castellà per Francesc Collado).

Mi madre y su familia representaban lo opuesto; su gusto artístico no pasaba de la zarzuela; sólo leían las poesías de las postales del Sereno

Respostes al qüestionari d'Antonio Zaya, El Europeo, núm. 7, Madrid, desembre de 1988

El meu pare tenia un cert sentit musical i va ser ell qui em descobrí Wagner.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 16, Barcelona 1999

La meva família era de funcionaris per part de la meva mare. Hi vaig conviure un cop mort el pare. El meu oncle, el cap-i-cua de la família, treballava en un banc, era un empleat model. Bona gent, però no tenien cap preocupació: de casa a la feina i de la feina a casa. Els agradava la sarsuela, gent del motlle.

Per la Festa Major el pare em portava a escoltar Wagner a la plaça de Frederic Soler, dirigit per Lamotte de Grignon. Em feia escoltar la cavalcada de les valquíries, que em produïa por. És un Picasso de la música, una mena de potent taumaturg. El meu pare no el coneixia però l'impressionava.

Montserrat Roig. El poeta a les golfes, Serra d'Or, agost de 1975 (reproduït a La Forest d'Arana. València, 1994. p. 198 i 200)

El meu oncle (matern), que va entrar a treballar de nen dels encàrrecs al banc alemany, era recte, eficaç l'única afició que tenia era fer teatre, malgrat que no passava de l'Arniches o dels Quintero, i li agradaven molt Martínez Soria, López Somoza i les sarsueles. A vegades anàvem a un centre recreatiu on ell actuava. Un dia em vaig espantar molt, en veure'l disfressat de Tarugo, a l'obra La del manojo de rosas.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 17, Barcelona 1999

Mi padre era de izquierdas y mi tío de derechas. Aunque a este señor también le gustaba el teatro y hacía papeles en las sesiones dominicales de un club de aficionados del cual era presidente. Sus ídolos eran los hermanos Quintero. En música, el maestro Serrano... ¡Uf!

Respostes al qüestionari d'Antonio Zaya, El Europeo, núm. 7, Madrid, desembre de 1988

El compositor favorit del meu pare era l'Amadeu Vives. Sentia una gran afecció per la sarsuela, com també la meva mare i la seva família; es comprèn, doncs, que jo sàpiga de memòria melodies i moltes lletres. De més gran vaig aprendre infinitat de leitmotivs de Wagner.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campanap. 16, Barcelona 1999

El meu pare treballava molt i no sortia gaire, però l'Exposició Internacional de 1929 va ser un esdeveniment que no es va perdre. I va anar-hi tota la família. També vam anar al cinema Coliseum, on s'acabava d'estrenar El desfile del amor; el noticiari era un reportatge sobre la inauguració de l'Exposició. El meu pare em portava alguns diumenges a la sessió matinal. El descobriment del cinema va ser per a mi un esdeveniment extraordinari.

L'àvia també era molt afeccionada al cinema i m'hi portava molt sovint: els dijous a la tarda anàvem a l'Smart, al carrer Gran de Gràcia. Era, però, una enamorada del Chevalier a El desfile del amor i hi anava cada setmana; no és estrany, doncs, que jo en sàpiga de memòria la música. Confesso que no em feia res de veure tantes vegades la mateixa pel·lícula; m'agradava molt, potser per aquell costat obsessiu que cultivo només per les coses que de debò m'interessin.

No té res de particular, doncs, que quan el meu oncle banquer em va preguntar si havia vist El desfile del amor i em va demanar que li contés l'argument, ho fes immediatament, i cantant!

D'aquella època recordo Los Cuatro Diablos, de Murnau. La música que acompanyava la pel·lícula sovint em ve a la memòria.

De nen ja m'agradava xiular, més que cantar; tinc molta oïda i una facilitat natural per recordar temes musicals. I com que a casa es parlava sempre de sarsuela, recordo totes les cançons, ni que sigui involuntàriament.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 19-21, Barcelona 1999

D'aquella Barcelona de nen, a més de l'espectacle de l'Exposició del 29, em va causar impacte la primera vegada que vaig entrar al Palau de la Música. M'hi va portar la família d'una senyora que vam conèixer a Gualba durant l'estiu. Era viuda i ens va convidar a sentir l'Orfeó Català.

Cada any anàvem d'estiueig, quan l'oncle banquer feia vacances... Anar a fora era per a mi un alliberament. Va ser a Gualba on vaig sentir per primera vegada que la família parlava amb els estiuejants del trio Irusta, Fugazot i Demare; la tia Antonieta n'era una enamorada, i també feien grans elogis d'un tal Carlitos Gardel. Quan vaig ser gran, els tangos em van caure bé, sobretot les lletres.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 37, Barcelona 1999

La primera noia que em cridà l'atenció i que m'agradà va ser quan jo anava als putrefactes Hermanos dels Pets. La vaig trobar pel carrer i vaig sentir una atracció diguem-ne romàntica; es deia Marta, com aquella cançó que cantava un artista cubà que estava molt de moda: Eduardo Brito.

*“Linda flor de alborada,
que brotaste del suelo,
cuando la luz del cielo,
tu capullo besaba.
De las rosas encanto,
el pensil te ama tanto,
que ya loco de amor,
siente celos del ave, del aire y del sol.
Marta, capullito de rosa,*

*Marta, del jazmín linda flor,
dime qué feliz mariposa,
en tu cáliz se posa,
a libar tu dulzor...”*

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campanap. 38, Barcelona 1999

Wagner sempre ha exercit sobre mi una gran fascinació: la fascinació del teatre. La que preocupa tan sovint a Lindsay Kemp (i a Murnau en el cinema). Recordo de petit, l'efecte que em produïa La cavalcada de la Valquíria, interpretada per la Banda Municipal en la festa major de Sant Gervasi. Tot al llarg dels anys, Wagner mai no m'ha decebut. Sempre m'ha estimulat a seguir endavant en els moments crepusculars que tots tenim algun cop en la vida. Quant a força creativa, li trobo un paral·lelisme amb Picasso. Són dos gegants i en ells, jo n'admiro el gran esforç d'afirmació. Un grup de rock alemany considera que Wagner és el primer rocker de la història. Tenim acabat ja, amb en Tàpies, un llibre sobre Wagner.

Victòria Combalia, *Entrevista*, El País, Barcelona, 8 de desembre de 1989 (reproduït a *La Forest d'Arana*, València, 1994, p.397)

Siempre he dicho que la guerra vino a ser, para mí, una especie de epifanía, porque fui herido, y realmente a partir de este hecho cambié; fue cosa de iniciación. Me hirieron en un ojo, en claro paralelismo con la Tetralogía de Wagner, en la cual Wotan tiene que sacrificar un ojo para adquirir la sabiduría interna. En mi caso, aunque no lo perdí, la connotación es parecida. Fue curioso, yo estaba en la trinchera, en el puesto de observación, estaba solo y oí que me llamaban, me volví y fui hacia atrás; al momento cayó un proyectil de mortero donde yo estaba, me hubiera caído encima si no hubiera retrocedido. No estalló. La herida fue producida por las piedras que lanzó el fogonazo. Pero allí no había nadie; no me habían llamado. Parecía cosa de magia. Así empezó todo. Algo se despertó dentro de mí.

Alfonso Alegre Heitzmann. *Joan Brossa: Azar y esencia de la poesía*. Rosa Cúbica, núm. 5. Invierno 1990-91

... Em xiulen
les orelles. Després
sóc traslladat, estès
en una llitera,
i miro, com puc, el firmament.
(Com a Wotan, la sapiència
em costa un ull de la cara.)

La batalla del Segre o la segona naixença. Trenta divisió. 1950. Jordi Coca. Joan Brossa o el pedestal són les sabates. 1971

Els amics que vaig fer al front i després a Salamanca m'obriren els ulls. L'únic sentit que vaig aprendre a casa, gràcies al meu pare, va ser el catalanista. A ell, quan escoltava L'emigrant, li espurnejaven els ulls; i jo sentia una gran tristesa.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 43, Barcelona 1999

A Salamanca vaig fer entre els soldats alguna coneixença de la qual val la pena parlar, com per exemple la d'Enric Tormo. Des d'un bon començament ens vam fer molt amics: era catalanista, però, a més, dibuixant i gravador, li agradava la poesia, sobretot Tagore, i la música i també Wagner. Crec que va ser Tormo el primer que em va parlar de Picasso; em va descobrir Tagore, que em va fascinar, i Salvat-Papasseit.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 65, Barcelona 1999

L'Arnau Puig me'l va presentar en Blessa, un noi lletraferit, en un concert de la Banda Municipal al Palau de la Música. Tenia cultura, però aviat em vaig adonar que no lligàvem gaire: la pintura contemporània no li agradava. (...) Malgrat les diferències, mantenia amb ell bona relació, perquè a la immediata postguerra era difícil de trobar gent amb qui poguessis parlar.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 75-76, Barcelona 1999

Una altra cosa que fèiem també, gairebé sempre plegats, era assistir als concerts matinals del diumenge de la Banda Municipal, al Palau de la Música Catalana, i també anàvem al cinquè pis del Liceu després de fer unes cues que començaven a la matinada, a veure les obres de Wagner que s'hi representaven quan n'era la temporada. Fou en Brossa qui m'inicià al wagnerisme i fou per ell que vaig llegir les traduccions al català, fetes per Joaquim Pena, de les obres de Wagner.

Arnau Puig. *Les arrels del teatre de Joan Brossa*, La Forest d'Arana. València, 1994. I a *Històries de Dau al Set. Cinquanta anys*, Editorial Thassàlia, p. 205, Barcelona, 1998

En Ponç i jo vam fer una llista de possibles compradors (de la revista Algol), amb noms de gent interessada en la modernitat, com per exemple els vinculats a l'ADLAN; van aparèixer llavors els noms de Cuixart i de Tàpies, els quals Ponç va anar a trobar per aconseguir que comprassin Algol. Així els vaig conèixer.

Amb Tàpies vaig tenir des d'un bon començament una relació estreta i també de caire cultural. L'obra que feia no m'agradava gaire i llavors jo preferia la d'en Ponç; em va interessar més ell que el que pintava. Li agradava molt la música i sobretot Wagner, com a mi. I Brahms.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 83-84, Barcelona 1999

En aquella època del Dau al Set, vaig descobrir que a les varietés del cinema Select, al carrer Gran de Gràcia, actuava com a transformista un tal Fregolino –uns anys abans ja havia vingut a Barcelona- i hi vaig anar de seguida. En acabar la pel·lícula feia una obreta de sis personatges: Una fiesta en Hollywood. Apareixia davant el teló, vestit com en Chevalier, esmòquing i barret de palla, i cantava aquesta cançó:

*“Soy Fregolino
hago comedia,
juegos de manos,
transformación
(no sé què més)
...la funció.”*

“Señoras y señores: un momento, que voy a cambiarme.” Sortia immediatament, s'aixecava el teló i ja era en escena transformat en una vella. L'obra s'acabava amb una festa on assistien tot d'artistes de cinema: Jeannete Mac Donald, Chevalier, Charlot, etc. Després copiava una actuació de Fregoli sobre els directors d'orquestra. Situat darrera una mena de llotja, de la qual en sobresortia mig cos, apareixia i desapareixia, cada vegada amb la cara d'un músic diferent: Wagner, Verdi, Strauss, etc. Malgrat que ja era gran, anava ràpid i ho feia força bé.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 104-105, Barcelona 1999

Quan Rafael Santos Torroella va sortir del camp de concentració es va proposar d'aplegar els qui havien donat suport a l'ADLAN, com eren Prats, Vidal de Llobatera, Gomis, Casadevall, etc., i va formar el Grup Cobalto; però van sorgir desavinences amb en Santos, es van separar i van fundar el Club 49, batejat així en record de l'any de la creació, i es van aixoplugar sota la tapadora del ja existent i legal Hot Club. Malgrat que li vaig dedicar un poema, el jazz no em feia fred ni calor, a diferència d'altres del Dau al Set, que els agradava molt, com en Tharrats; reconec que algunes figures m'atreien, com ara Armstrong, Ellington i Gillespie, però confesso que mai m'hi vaig sentir prou atret com anar a una jam session. Em aquesta època, en Prats em va presentar un Cirici Pellicer llavors dedicat a l'Esbart Verdaguer, però que també era un defensor valor de l'avantguardisme.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 114, Barcelona 1999

Els Salons del Jazz. El dimecres 4 d'abril de 1951, a dos quarts d'onze de la nit, als locals del Hot Club-Club 49 tingué lloc una "Exposició de obras sobre temas de jazz". El programa era un full amb el dibuix d'en Modest Cuixart que al Dau al set acompanyà l' "Oda a Louis Armstrong" de Joan Brossa. Al darrera una llista d'onze obres artístiques cada una de les quals anava acompanyada per un text llegit i per un tema musical de jazz. Era la fórmula: "Una obra de... con un texto de... y un disco de..."

Curiosament Joan Brossa no participà a caps dels catàlegs dels salons. Només a la sessió preparatòria del primer saló, acompanyant una obra de Tàpies, llegí "Sentint Heaven de Louis Armstrong", incorporat a "Poemes entre el zero i la terra (1951)". No obstant Brossa s'interessà des d'un principi pel jazz. A "Sortija" (1948) s'inclouen: "Oda a Louis Armstrong" –l'única publicada a Dau al Set (març de 1950)- "Oda a Duke Ellington", i "Oda a Rex Stewart". A "U no és ningú" (1950) trobem "Blues".

Enric Granell, *Dau al Set. El foc s'escampa. Barcelona 1948-1955*, Centre d'Art Santa Mònica – Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1998, p. 88 i 91

Jo li vaig ensenyar (a Joan Prats) els meus primers poemes, els meus primers sonets... Li va cridar molt l'atenció un de dedicat a l'holandès errant i em va demanar per què hi havia pensat. "A causa de Wagner", vaig dir-li. Era el segon que feia a la meva vida i ell va tractar de convèncer-me que dedicar-lo a Wagner era una fallada.

EVOCACIÓ DE L'HOLANDEÀ ERRANT

Selves de l'Oceà, joc mort d'illes internes,
vertigen emplenat de proes al galop,
fustegassa d'horòscop tallada d'un mal cop
i amb capes de diable al clar de les llanternes.

Riallasses al vent, himnari que enlluernes
les veles vermelloses d'un nauta ardit, miop
per cruïlles d'escuma, voltejant enllà, prop
d'on els morts timonegen galeres sempiternes.

Ombres d'aigua que encara la lluna no ha refós
encrespen llur ganyota de blonda gegantina;
trompes i corns del ventre del mar sonen foscors

en brut. Una alta onada arrenca on l'altra fina.
Ni el 7 ni el 5, però el somni de tots dos
els fa confondre el mar amb les naus que tragina.

La bola i l'escarabat, 1941-1943 (llibre inèdit), Antologia poètica (1941-1978), Edicions 62, Barcelona, i a *Ball de sang* (1941-1954), Editorial Crítica, Barcelona, p. 28

Quan jo començava a escriure teatre vaig fer una cosa d'ombres xineses. Prats va dir que hi hauria de posar música l'Homs i m'hi va posar en contacte. A Prats li agradava molt la música contemporània i vam anar a trobar el seu amic Homs. Aquest no hi va veure res i vaig demanar a Joan Prats que no hi insistís.

Joan Prats era molt amic de Lluís Maristany, a qui agradava molt la música de Stravinsky, especialment La caputxeta i el llop, i la contraposava a la de Wagner. Anàvem sovint a escoltar música a casa seva (parlo d'abans del Club 49), perquè ho tenia tot i era un home molt documentat. Tenia, per exemple, l'obra de Stravinsky completa, malgrat que en aquells anys era pràcticament desconegut. Eren discos de 98, és clar.

Maria Lluïsa Borràs. *Tres Joans: Joan Brossa, Joan Miró i Joan Prats* (reproduït a *Joan Brossa o la revolta poètica*. Fundació Joan Miró, Barcelona, p. 46, 47 i 48, febrer 2001)

La formació dels components de Dau al Set era heterogènia, però fins a cert punt complementària: mentre rèiem de *La vaca cega* de Maragall –en qui simbolitzàvem, ho reconec que indegudament, el conformisme pastoralista, tradicionalista i classicitzant de la cultura habitual del carrer- i de tota la plàstica figurativa o música sentimental-folklòric-narrativa, amb els mitjans que teníem a bord anàvem creant i alimentant el que avui dia anomenaríem contra-cultura; però no deixàvem el que poguéssim tenir d'aportació fonamental o informant en la "cultura" del passat. Per a nosaltres, el passat era abans del 36. En música, passàvem de Wagner a Stravinskij, sense intermediaris.

Arnau Puig. *Històries de Dau al Set. Cinquanta anys*, Editorial Thassàlia, p. 27, Barcelona, 1998

Sempre he admirat Sebastià Gasch com a crític d'art, de music-hall, d'espectacles, i em va ajudar molt. Crec recordar que me'l va presentar en Miró a l'època de Dau al Set. Va ser un gran amic. Li agradava molt el que jo feia, i quan vaig estrenar Concert irregular em va dedicar a Destino un article molt maco. Va ser un veritable cronista de tot el que havia passat pel món de les arts i de l'espectacle a Barcelona: ho havia vist tot.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 117, Barcelona 1999

Tan bon punt vaig conèixer Tàpies, em vaig adonar que ens entendríem. Era molt educat. Podies parlar, et contestava, expressava amb ordre i intel·ligència les seves opinions. El fet que fos un gran amant de la música i que en posseís en quantitat va ser una gran cosa per a mi. Fins que el vaig conèixer, no tenia ocasió de sentir més música que la de la Banda Municipal. El seu pare tenia una gramola i molts discos, i també de Wagner. Aquesta va ser una raó que em decidí a freqüentar tan sovint aquella casa, que era molt acollidora. Ell pintava a la mateixa cambra on dormia. Tancàvem la porta i no ens molestava ningú. Els pares eren encantadors.

L'hora habitual de reunió era al vespre, en havent sopat. Escoltàvem música fins a la matinada. Se sentia molt estimulat quan jo li engegava aquelles expressions que llenço davant d'una cosa que m'agrada molt. Com que ell era tan educat però també profundament anticlerical, el divertia sentir-me aquells renecs.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 119-122, Barcelona 1999

Tots els concerts que escoltava per la ràdio eren de música romàntica. A casa érem uns fanàtics de Wagner, Brahms, Schumann.

Una sèrie de gustos afins van contribuir a estrènyer l'amistat: per exemple, la nostra il·limitada passió per Wagner i Brahms. Crec que al segon o tercer dia de sortir junts, Brossa va venir ja a casa per escoltar música.

Antoni Tàpies, *L'art contra l'estètica*, Ariel, p. 173 i 179, Barcelona, 1974

Són innumbrables les nits que va venir a casa per sentir junts cents de vegades aquell viatge de Sígrfid pel Rin o tants fragments de la Valquíria.

Antoni Tàpies, *Memòria personal*. Ariel. Barcelona, 1977

(Tàpies) Es la persona que durante años he visto con más regularidad. Teníamos gustos similares, Wagner, por ejemplo. Su padre era abogado, vivían bien, tenía discos e íbamos a su casa a escucharlos.

Sol Alameda, Joan Brossa. Los juegos del poeta, EL PAIS semanal, núm. 1092, p. 25, 31 d'agost de 1997

Els primers quadres que vaig batejar van ser els seus (els de Tàpies), però no recordo si va ser ell qui m'ho va demanar. Vaig posar títols com ara El bateig de Wotam, El jardí de Batafra, etc. Després vaig fer el mateix amb Ponç i amb algun de Cuixart, com és ara Mascro. Era com fer poemes, però per un altre camí; m'interessava molt buscar els noms exòtics que em suggerien els quadres. El títol no el posava immediatament; per exemple, Tàpies, una vegada llestes les obres, me les ensenyava i jo li portava els noms l'endemà. Els havia de rumiar. En aquella època havia fet una mitologia, amb tots els déus imaginaris i sortien aquesta mena de noms: per exemple, el meu Batafra correspon a Wotam.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 122, Barcelona 1999

(Primero fueron sesiones de audición de música, después empezaron a proyectar películas. Unas dos veces al mes se reúnen en casa de Antoni Tàpies unos cuantos amigos enamorados del cine, para asistir al pase de una película que tiene como común denominador el ser una aportación básica a la historia del séptimo arte. Tàpies y su esposa Teresa son los anfitriones generosos y Joan Brossa es el gran maestro de ceremonias). La persona que me instó a empezar esta filmoteca fue Lluís Maria Riera. En casa nos

reuníam per escuchar bona música, perquè tenia una bona instal·lació i podia comprar discos en l'estranger. Venien Joan Prats, Brossa i els amics de sempre. Un dia, Riera em va dir que, tenint ja una bona biblioteca i una discoteca, per què no iniciava una filmoteca, que seria molt útil per a tots. D'això fa ja uns 18 anys, quan vam anar a viure a aquesta casa (al carrer Saragossa).

Brossa té molta habilitat per fer-nos veure el que a ell més li agrada. En les audicions de música ja passava el mateix; teníem que escoltar les parts més de la seva agrada.

Antoni Tàpies. *Una filmoteca en casa de Tàpies*, article de Tomas Delclos i Joaquim Ibars, *Tele/eXpres*, 2 de juliol de 1979, p. 15)

Cuixart recorda perfectament els noms dels grans ballarins que van passar per Barcelona: Taumanova, Eglevski o Diabuchinska. Wagner era el compositor adorat. Brossa xiulava el viatge de Siegfried pel Rin nota per nota, amb un gran virtuosisme. Era l'obra d'art completa. La innovació que buscaven els integrants de *Dau al Set* es trobava arrelada profundament en el romanticisme. Segurament un romanticisme més musical que plàstic, més filosòfic que pictòric... Quan feien cua per aconseguir les entrades pel cinquè pis del Teatre del Liceu, apareixia la mare d'en Brossa, vestida de negre com un personatge de García Lorca, amb un entrepà de truita embolicat amb paper de diari.

Jo faig sortir una serp que es menja el pa.
Figures de gegants que la nit porta
jo esguardo convertit en roquissar;
i la tempesta que la nit fa torta
en el fons de la cova cerco en va,
marcades les orelles de la porta.

Joan Brossa: "Dos sonets", *Dau al Set*, setembre del 1948

Cuixart. *Biografia inacabada*. Mònica Pagès i Santacana, Parsifal Edicions, Barcelona 2003, p. 74

A casa hi havia un cert nivell cultural, una considerable biblioteca i una bona col·lecció de música. Quan tenia uns deu o dotze anys, acabada la guerra, anava amb el pare als concerts populars que feia la Banda Municipal de Barcelona al Palau de la Música els diumenges al matí. La Banda Municipal no era una orquestra. Era una Banda. No hi havia instruments de corda. Aquests se suplien amb oboès i flautes i en aquesta distinció recordo una de les primeres apreciacions, diguem-ne cultes. El pare em va dir que la Banda Municipal l'havia fundat el mestre Lamotte de Griñón. (després desterrat pels nacionals), que amb el seu gran talent havia fet que la Banda produís un so musical únic i en els límits de la màxima dolcesa quan s'aconsegueix que s'oblidi la corda amb instruments de vent. Per a mi era excitant estar allà unes dues o tres hores escoltant aquelles músiques (Wagner, Bach, Mozart...): fàcilment la imaginació volava cap a molts diversos mons.

La meua vida començà a canviar en conèixer la gent del *Dau al Set* (1953). En aquesta època vivíem al carrer de Balmes... Un amic em va presentar al pintor Modest Cuixart... En Cuixart em va obrir un món. Les llargues converses sobre cinema, pintura, teatre, literatura eren devorades per mi amb absoluta fruïció.

Ràpidament em presentà els seus amics: Joan Pons, Joan Brossa, Antoni Tàpies (cosí seu), Lluís Ma. Riera. Tots vivíem a tocar... En Brossa quan baixava des de casa seva a aquell curiós estudi al terrat d'un edifici de Balmes davant de *Can Culapi*, sempre s'aturava a casa a escoltar música o llegir poesia.

Aquella època fou per mi com un bany cultural i de sensacions. Parlàvem de l'expressionisme alemany, de Brecht, dels russos Eisenstein, Pudovkin, Ivan Petrov, Stanislaski, de Dreyer, de Picasso, de Miró, de Velazquez, de Lucas Cranach, dels edificis racionalistes de Sert. També es produïen sovint unes curioses actuacions que jo em cuidava molt bé de fomentar i estimular. Per exemple, en Brossa feia ombres xineses i jocs de mans amb molta gràcia. A part de la tècnica, que era prou considerable, imprimia a aquestes actuacions una atmosfera d'una màgica finesa. També feia unes paròdies crítiques i divertidíssimes de les sarsueles espanyoles que, curiosament, les sabia totes.

Leopoldo Pomés. *Leopoldo Pomés*, de J.M. García Ferrer i Martí Rom. Comissió de Cultura de l'Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya. Barcelona, 1994. n. 13. p. 25, 26, 30, 31 i 32

Una picada d'ullet pot ésser el temps d'una obertura wagneriana.

Estimat home. Estimat creador. Estimat amic. Tot això ho vaig deduir d'uns versos teus.

Moisés Villèlia, catàleg de l'exposició *Joan Brossa o les paraules són les coses*, Fundació Joan Miró, Barcelona, octubre de 1986

Quan em van multar per la tancada d'intel·lectuals a Montserrat (...), primer em van portar a comissaria a la Via Laietana. L'ambient era d'una gran tensió. I vaig sentir aquest comentari d'un policia: "¿Cómo quieren que hablen si nos exigen que los tratemos bien!" L'advocat ens havia advertit que hi havia tanta gent per declarar, que tenien ordres de no escriure declaracions més llargues d'un full holandès i que per tant tiréssim pilotes fora per aconseguir d'omplir el paper sense comprometre'ns. També ens havia advertit que impliquéssim l'abat. I jo ho vaig fer quan em van preguntar qui m'havia convidat a la concentració:

- El padre Abad.
- ¿Y usted, se lo creyó?
- Hombre, claro: me dijeron por teléfono que me invitaban de parte del padre Abad. Y el padre Abad tiene siempre buenas relaciones y no se trata con gente mentirosa.
- Y cuando entró allí, ¿a quién vio?
- Había mucha gente...

- Y usted, ¿subió al estrado a hablar?
- No.
- Pero si éste es usted...

Em mostraven una fotografia en la qual es veia Romà Gubern, que portava ulleres fosques i llavors se m'assemblava una mica.

- Éste no soy yo.
- Bueno. Le haremos una ficha antropométrica.
- Hágala, hágala.
- Y usted, ¿por qué fue allí?
- Porque soy muy wagneriano.
- ¿Y qué coño tiene que ver Wagner?
- ¿Conoce usted *Parsifal*?
- No.
- Pues *Parsifal* sucede en Montserrat.
- ¡Ah!

I així vaig aconseguir que la declaració omplís ja el full convingut. En acabar em va fer firmar i comentà:

- Me sabe mal hacerle perder el tiempo. Pero si quiere un consejo: no se

meta en política. Ya ve usted el Vietnam que mierda es.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 138-139, Barcelona 1999

Va ser a Barcelona el primer lloc on es va estrenar el Parsifal fora d'Alemanya. Diuen que quan era a punt de començar la representació, al balcó del Liceu hi havia un individu amb una trompeta que cridava: "Comença el Parsifal!"

El Temps, 19-5-97

En algunes obres (de teatre) de Brossa trobem que els recursos per a desenvolupar els temes ens parlen de la influència wagneriana pel que fa a la mitologia i a l'amor com a identificació i fusió total de l'amant i de l'amat i que és com ell concep també l'amor humà. Molts recursos d'expressió són extrets i trasplantats a noves situacions segons l'ús que n'ha fet Wagner, sempre cercant-hi la manera de transcendir l'immediat manifest.

Arnau Puig. *Històries de Dau al Set. Cinquanta anys*, Editorial Thassàlia, p. 200, Barcelona, 1998

Trobo perillós de contestar quins sis o set autors salvaria del naufragi. Això depèn de les circumstàncies. En aquest moment, per exemple, triaria Èsquil, Khayyam i Mallarmé. En teatre, algun Strinberg i, potser, el Tristany de Wagner.

Fases, entrevista de A. Molina, Balears, Palma de Mallorca, 1 de desembre de 1968

- ¿Mis heroínas favoritas de ficción?
- *Isolda, Solveig.*
- ¿Mis compositores preferidos?
- *Brahms y Wagner, variados y contundentes como los fenómenos de la Naturaleza. Schumann por su lirismo. Y Debussy. De los catalanes la línea que va de Gerard a Mestres Quadreny.*
- ¿Mis heroínas históricas?
- *Clara Schumann, Cósima Wagner, Marta Mata.*

Lluís Permanyer. *Cuestionario Proust*. La Vanguardia, 10-12-78

A mi l'òpera italiana, l'òpera per l'òpera, no m'agrada gaire. M'agrada Wagner.

Joan Brossa. "El poeta ha de sortir del llibre i buscar nous espais", entrevista d'Antoni Batista. Revista CULTURA, Generalitat de Catalunya, núm. 7, p. 12, desembre de 1989

Menyspreava –menyspreàvem, si em refereixo als dos o tres anys que vaig tractar els amics del *Dau al Set*- l'òpera italiana. Els entusiasmes clamorosos es produïen quan hi havia els ballets russos... I els entusiasmes es produïen sobre tot amb Wagner.

Només la música trasbalsava i era engolida amb delit. Sobretot Wagner. Llargs fragments, potser alguna òpera completa, ho escoltàvem a casa de Pere Casadevall, un altre dels homes d'abans, generosos, que ens obria la porta de casa seva, on tenia centenars d'enregistraments i l'última moda en equips sonors. Era també admirador del millor jazz, llavors cosa de minories molt minoritàries.

Només en casos excepcionals i cases acollidores, apareixien punts de bohèmia i amb alguna copa de conyac "del bo" que ens oferien els amfitrions. També alguna extravagància a la manera de Brossa, que es deixava caure per terra en moments musicals culminants...

Víctor Castells. *Dau al Set. Cinquanta anys després*, Parsifal Edicions, Barcelona, 1998, p. 48 i 69

A mi m'agrada molt Wagner i trobo que Wagner ha estat un gran cineasta de l'orella. Si tu segueixes una obra de Wagner, sembla que amb la música faci cinema: hi ha primers plans, panoràmiques, travellings, etc. Ho fa tot. Segueix l'acció amb l'orella tal com ho faria un cineasta amb els ulls. Podríem dir, en aquest sentit, que el cinema és la música de la vista i que la música de Wagner es el cinema de l'orella. Qui ho sabia molt bé això era Eisenstein, que l'any 1940 l'època de les bones relacions entre Hitler i Stalin va dirigir La Walkiria a Moscou. Imagineu com devia ser Wagner posat en escena per Eisenstein. La seva èpica es molt wagneriana, vull dir que és rotunda com l'estil de Wagner. Hi ha un paral·lelisme evident entre tots dos.

Conversa amb Joan Brossa, de Fèlix Fanés i Ramon Herreros, Arc Voltaic 5, p. 6, primavera de 1979

Quan Brossa sempre ha dit que “l'autor sempre va sense corbata i amb el botó del coll descordat” (1), reconeix que “**¡Yo, por Wagner, he llegado a ponerme corbata!**”

Pregunta, entrevista de Terenci Moix, **la contra**, LA VANGUARDIA, p. 92, 30 d'abril de 1998; (1) *Nota a Troupe*, Poesia escènica V 1964-1965, edicions 62, Barcelona, 1983

En el *laboratorio*, como llama Brossa a su nuevo cuarto de trabajo (al carrer Gènova), escaleras arriba, Wagner tiene un altar. Una tela que Tàpies hizo partiendo de una fotografía de la mascarilla mortuoria del músico preside su escritorio. Su último tesoro es el anillo de los Nibelungos. Brossa, que sólo va al Liceu a escuchar a Wagner, quedó deslumbrado por el brillo mágico de aquel anillo en el escenario. Se lo regaló hace poco la junta del Liceu. La sortija es pura tramoya, de latón y vidrio verde, pero a Brossa no le gustaría más un diamante en bruto.

Rosario Fontova, *La vitrina*, el Periódico de Catalunya, p. 64, 1 d'octubre de 1987

Wagner és un dels creadors que s'ha expressat amb més eloqüència. En la seva època, era un Picasso, era un senyor amb una personalitat extraordinària; m'admira el seu esforç d'afirmació absolut. I va ser un innovador: al darrera d'ell ha vingut tota la música dodecafònica. Tot això ve del “Tristany”.

A mi em fa l'efecte que la música dels romàntics la tens a dins, i els músics contemporanis t'expliquen que volen fer con una mena d'objectes sonors, que els tens a fora. És una posició diferent, no hi ha èxtasi, no hi ha hipnotisme. Són dues posicions diferents però que es poden compenetrar perfectament. Em sembla que està clar que la naturalesa humana és bipolar i que totes les coses no tenen una sola significació sinó que en tenen més d'una. A mi, per exemple, m'agrada molt Wagner, però també m'agrada Nietzsche, que es barallava amb ell. La vida és això: la nit i el dia, la pluja i el sol... És sempre un fet bipolar.

Antoni Batista. *El poeta ha de sortir del llibre a buscar nous espais*. Revista Cultura, Generalitat de Catalunya, desembre 89

L'especialització em sembla una de les aberràncies del nostre moment. Les formes d'expressió artístiques són cares d'una piràmide que es troben en el punt més elevat. A un senyor que li interessi la pintura o l'escultura li ha d'interessar necessàriament la música, la poesia i el teatre perquè les arts s'interfereixen, s'enriqueixen mútuament. Una bona pintura pot solucionar un poema i una peça musical pot solucionar una pintura, i etcètera.

Jordi Coca, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Editorial Pòrtic, Barcelona, 1971, p. 86

Veure pintura i escoltar música m'estimula més que no pas llegir; per tant, les meves influències vénen d'uns terrenys vorers al literari.

Joan Brossa. *Vivàrium*. P. 107. Edicions 62, 1972

A mi, em toquen, més que la literatura, les arts paral·leles. Per exemple, durant tota la vida, per a mi ha estat un estímul veure un quadre d'en Miró, molt més que llegir un poema d'en Foix o d'en Salvat. L'estímul sovint em ve de la pintura, o del cinema, o de la música; jo sento molta música, i tot plegat realment em provoca un estat creatiu, més que no pas la literatura mateixa.

Joan Brossa, *el bruixot que va traient conills del barret*, entrevista de Josep Masats i Safont, Canigó, n. 711, p. 20, 23 de maig de 1981

Especialitat de Brossa és fer servir les paraules com a objectes, però també els objectes com a paraules i àdhuc la partitura musical com a constitutiva de l'expressió literària.

Alexandre Cirici, *Poesia visual, novament*, SERRA D'OR, núm. 279, p.92, 1 de desembre de 1982

Sempre m'ha interessat la música, i les meves obres o en tenen una influència dispersa o en són el contrapès. Referent a les col·laboracions, la primera va ser amb Josep Cercós, l'any 1954, en el ballet Gomintoc, que encara resta inèdit. L'any passat (1970), va posar música a dos poemes de Poesia rasa. Després he col·laborat moltes vegades amb en Mestres Quadreny. Tenim una òpera, dues cantates, tres ballets i dues peces de teatre musical. L'any 1965 la conversa dels músics durant els assaigs ens va suggerir una obra que plantejava aquesta situació. Fa dos anys que Conversa va ser tocada amb gran èxit a Varsòvia. Darrerament he col·laborat amb el pianista i compositor Carles Santos, actualment a Nova York, on, segons m'ha escrit, fa poesia visual. La seva primera obra de compositor va ser Concert irregular, estrenat a Saint-Paul-de-Vence l'any 1968 amb motiu d'una exposició d'homenatge a Miró. La seva estrena a Nova York va ser molt ben acollida pels hippies.

Jordi Coca, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Editorial Pòrtic, Barcelona, 1971, p. 125

D'aquest tema, del Club 49, ja en parlaré en el llibre de proses que preparo. Els burgesos també tenen la seva "progressia" i es volen redimir culturalment. Aquest club el formaven uns senyors de l'època del racionament que al cap de vint anys encara servien l'art amb targeta i ho consideraven un privilegi. A mi no m'han ajudat pas gaire, en contra del que pensa molta gent. Ja diu l'adagi: "Sigues pietós quan siguis poderós".

Jordi Coca, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Editorial Pòrtic, Barcelona, 1971, p. 123

Josep Cercós va regalar a Joan Brossa la partitura original de la seva tercera simfonia. La partitura de l'obra porta un escrit que diu: *Simfonia. Lema: "Diabolus in Musica"* (Barcelona, 31 d'octubre de 1954), amb una dedicatòria característica del tarannà, sovint arrauxat, del compositor barceloní: *A l'amic Brossa li cedeixo el manuscrit d'aquesta simfonia, que ja m'estava tocant els collons i fotent nosa.*

Miquel Alsina, *L'obra inèdita de Josep Cercós: les simfonies*, Música d'Ara, ACC, Barcelona, n° 2, 1999, p. 43 i 49

A la presentació d'Or I sal l'autor ha suprimit l'al·lusió al Club 49 perquè la seva intervenció va resultar, una vegada més, pràcticament negativa i desconcertant. Cal una explicació. Antics components de l'ADLAN –entre els quals algun bon amic- es van reagrupar l'any 49; però, de fet, no van saber estar a la altura de les circumstàncies, aferrats a una mena de patronatge decoratiu i oportunista que en l'aspecte pràctic amagava el cap daurat sota l'ala i desdibuixava el caràcter dels fets. I és que, bé que la burgesia d'alguns països ha estat portaveu de la cultura, la nostra només practica l'autocontemplació. Si més no, aquesta ha estat la meva experiència personal.

Pilar Bonet, *Club 49 Reobrir el joc, 1949-1971*, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, 2000, p.55
i Joan Brossa, "Introducció", *Vivàrium*, Edicions 62, Barcelona, 1972

En recordar aquells anys i sense deixar de glossar la importància de les activitats promogudes per Club 49, alguns dels testimonis més directes no s'estan de valorar-ho amb molta distància. Així, Arnau Puig és del parer que, en realitat, la simpatia per Dau al Set responia a un clar esnobisme de classe –“se'ns convidava per distreure els burgesos”-; molt més taxatiu encara, Joan Brossa considera que “no varen saber estar a l'altura de les circumstàncies”.

Martí Peran, *Club 49 Reobrir el joc, 1949-1971*, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, 2000, p. 117

La importància de l'activitat (del Club 49) és indiscutible, tota vegada que es realitzava en unes circumstàncies ben excepcionals era l'època central del franquisme, amb la grisor cultural pròpia de l'aïllament del país i la manca d'informació sobre les noves inquietuds culturals sorgides als països més avançats.

Per altra banda, la música contemporània era absent dels estudis dels conservatoris i, en certa manera, dels mateixos repertoris dels concerts.

Els cicles d'audicions (del Club 49) anaven dirigits a una “extraordinàriament petita minoria de persones” (com planteja C.F. Maristany), i comptaven, a més a més, amb la generosa complicitat d'algunes personalitats del moment, sobretot Joan Prats i Pere Casadevall a Barcelona, i més lluny, però molt aprop espiritualment, Robert Gerhard.

Francesc Bonastre, *Club 49 Reobrir el joc, 1949-1971*, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, 2000, p. 18 i 19

Quan els Ballets de Cunningham van venir a Sitges, amb Mestres Quadreny vam decidir anar-lo a veure, perquè ens havien dit que era un ballet molt avançat. Quan vam veure ballar en Cunningham vam quedar amb un pam de nas. Era un senyor que en el fons no havia abandonat la sintaxi clàssica, però la desllorigava. No ens va interessar gens i, els meus ballets, no els hauria pas entès. Amb la companyia va venir John Cage. El vam veure en acabar l'espectacle. Cage era un ésser que no parlava; portava els cabells curts i drets com un raspall, tenia cara de sergent de la navy i només reia, reia, reia. Em va fer l'efecte d'un retardat mental. Semblava l'anunci d'una

pasta dentífrica; ensenyava les dents com un goril·la. Ens va fer cagar punyetes. Era una veritable transposició humana de les seves obres, que deixen de ser interessants quan deixen de seramentals i algú les realitza.

Jordi Coca, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Editorial Pòrtic, Barcelona, 1971, p. 143

La música de John Cage m'atreia quan ell l'explicava en els seus textos, però la veritat és que després, en escoltar-la, no em semblava tan interessant. Malgrat tot vaig sentir curiositat per conèixer-lo personalment amb motiu de la presentació a Sitges, per part de Club 49, d'un ballet de Cunningham amb música de Cage. Quina decepció: semblava un sergent de la Navy, amb els cabells tallats com un raspall i no era capaç de dir res, només sabia riure, una rialla mecànica i desagradable.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 135, Barcelona 1999

El compositor Mestres Quadreny el vaig conèixer perquè la Terri, la seva promesa i després la seva dona, anava a ballar amb la Roser Ponç a l'Institut del Teatre. Ja pertanyia al Cercle Manuel de Falla, amb Josep Cercós i d'altres. Li agradava molt el ballet, però també la pintura: feia caliu. Ha estat un dels més grans i fidels amics que tinc. Ell segueix la línia de Schönberg-Gerhard. Tot el que fa en Mestres m'interessa molt. Hem col·laborat diverses vegades, com per exemple en accions espectacle, algunes representades a casa d'en Gomis.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 115, Barcelona 1999

Conèixer Gerhard fou important per a mi, perquè em va permetre reafirmar les meves pròpies idees i trobar punts de coincidència que per a mi tenien un extraordinari valor venint, com venien, d'un gran mestre. Ens vam veure en diverses ocasions, en una de les quals, a Sitges, vaig anar-hi acompanyat de Joan Brossa. Guardo un record molt entranyable d'aquella tarda que vam passar tots tres xerrant. De fet els tres teníem en comú l'amistat amb Joan Prats i això sol ja constituïa un nexa d'entesa fàcil. Gerhard deia: "Si tinguéssim un Prats a cada ciutat hi hauria la més formidable xarxa, el més eficaç enllaç mundial de difusió de l'art modern." Brossa sortí fascinat per la personalitat de Gerhard, que parlava com si fos un d'aquells polifacètics artistes del renaixement però situat de ple al segle XX amb tot el que això significa.

El gener de 1977 vam fer el primer concert públic a la Fundació Miró amb un "Homenatge a Robert Gerhard", el programa de mà del qual era dibuixat per Antoni Tàpies i el text escrit per Joan Brossa. El programa s'obria amb *Libra*.

Josep M. Mestres Quadreny, *Tot recordant amics*, Arola Editors, Barcelona, 2007, p. 150 i 153

L'octubre de 1952, la sala (Gaspar) va iniciar una activitat molt curiosa i dinàmica, el Club 49. El formava un ampli grup d'amics que es reunien setmanalment per fer activitats artístiques que llavors escassejaven o eren pràcticament nul·les a Barcelona.

L'ànima o els puntals del Club 49 eren Papo, Pere Casadevall, Joan Prats, Josep Guàrdia, Ricard Gomis i el seu germà Joaquim. També n'eren assidus J:V: Foix, Sixte Illescas, arquitecte i membre fundador del GATCPAC, Alexandre Cirici Pellicer, Cesáreo Rodríguez Aguilera, Sebastià Gasch, Josep González, Josep Gudiol, Víctor M. Ymbert, Ramon Marinello, Jaume Sans, Jaume Mercader, A. Planas, Eudald Serra, Xavier Vidal de Llobatera, Joan Brossa i altres. Joan Miró també hi assistia quan feia estada a Barcelona.

Les activitats primordials se centraven en les arts plàstiques, la música, el cinema, la fotografia, la dansa i la poesia.

Papo, que mantenia contactes comercials amb Estat Units, tenia accés a discos de jazz i hi era molt afeccionat, per això el Club 49 va ser un dels grans promotors de jazz a Barcelona. Pere Casadevall era un gran melòman i, a més, professionalment estava relacionat amb la producció i venda de discos, i facilitava enregistraments de bons concerts que aquí encara no havien arribat. Així vam conèixer l'obra de Robert Gerhard, un català exiliat, gràcies als enregistraments que vam aconseguir de la BBC, o els concerts de Bela Bartok. També vàrem patrocinar un concert de Duke Ellington al Teatre Windsor.

Joan Gaspar. *Memòries, Art i vida a Barcelona 1911-1996*, Elvira Farreras i Joan Gaspar, recollides per Antoni Ribas, Edicions La campana,, Barcelona, 1997, p. 81

Del grupo de músicos que se reunían en el Instituto Francés bajo el nombre de Círculo Manuel de Falla, conocí a Delás, Cercós y Mestres Quadreny. Nos hicimos muy amigos y compartimos la admiración por Wagner. Cercós iba a poner música a mi primer ballet, aún inédito, escrito en 1948: Gomintoc, y que iba a estrenar la compañía de Juan Tena. A lo largo de estos años Mestres Quadreny ha musicado poemas míos. En 1964 estrenamos la primera obra catalana de teatro musical: Suite bufa que se representó en Burdeos, dentro del Festival SIGMA en el año 1966. Un año más tarde y a raíz de esta obra, escribí el Concert irregular con el cual Carles Santos debutó como compositor y se inició en mi forma de hacer teatro musical, y que con el tiempo ha ido adaptando a su temperamento. En 1968 el Concert irregular se estrenó en St. Paul de Vence con motivo del 75 cumpleaños de Joan Miró. En 1978 dentro del Festival Internacional de Música de Barcelona, estrené el espectáculo L'armari en el mar con música de Mestres Quadreny. En la actualidad estamos preparando una ópera que con decorados de Tàpies se estrenará en el Liceo de Barcelona.

Alfonso Alegre Heitzmann. *Joan Brossa: Azar y esencia de la poesía*. Rosa Cúbica, núm. 5. Invierno 1990-91

Es preveu l'estrena de l'òpera *Cap de mirar* (1991), amb (música de Mestres Quadreny) llibret de Brossa i decorats d'Antoni Tàpies, al Gran Teatre del Liceu de Barcelona, temple indiscutible de l'art líric de Catalunya. També ha despertat expectació l'estrena, a finals de l'any 1993, d'*Homenatge a Miró*, creat conjuntament amb Joan Brossa, per celebrar el centenari del naixement del pintor.

Xavier Fàbregas, *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Josep M. Mestres Quadreny*, Edicions de la Magrana, Barcelona, 1994, p. 101

(Cap de mirar). Òpera en tres actes, cadascun dividit en un nombre de quadres entre tres i cinc a decidir. No necessàriament tots seran cantats i alguns aniran estructurats amb tota mena de gèneres parateatral i elements heterogenis com, per exemple, projeccions, tir al blanc, gimnàstica, màgia, concurs de bellesa, lluita oriental o accions visuals diverses.

La configuració de l'obra no està basada en cap argument lineal. Es tracta de crear una realitat teatral que vagi sorgint en el transcurs de la representació. Els diferents quadres i interludis aniran units amb un fil d'intencions subliminars que esclatarà a la fi de l'espectacle a manera de cloenda, moment en què totes les parts prendran la seva significació, com passa amb el temps d'una simfonia. La plàstica i l'element sorpresa hi tindran un paper important junt amb l'orquestra i la veu dels personatges.

En resum, es tracta d'utilitzar l'espai escènic d'una manera diferent de l'habitual per obtenir un disseny de l'espectacle que sigui un pas endavant en el desenvolupament del teatre d'òpera contemporani.

Nota manuscrita de Joan Brossa conservada juntament amb el manuscrit de *Cap de mirar*, desembre de 1986, Els Marges, núm. 82, primavera de 2007, p. 99

Cap de mirar quedà enllestida el 1991. Fou programada per al principi de la temporada 1993-1994, d'on fou suprimida per raons pressupostàries i a hores d'ara segueix a la carpeta d'afers indefinidament pendents. No serveix de res que la generalitat de Catalunya tingui competències exclusives en cultura. No serveix de res que el Patronat del Liceu, encarregui una òpera. El Gran teatre del Liceu, amb una subvenció que és l'enveja de totes les entitats musicals de Catalunya, viu encara amb el pecat original d'importador d'òperes.

A l'avantprojecte que havíem presentat al Gran Teatre del Liceu, Brossa havia fet una definició d'intencions sobre *Cap de mirar*: “Òpera en tres actes, cadascun dividit en un nombre de quadres entre tres i cinc, a decidir. No necessàriament tots seran cantats; alguns aniran estructurats amb tota mena de gèneres parateatral i elements heterogenis com, per exemple, projeccions, tir al blanc, gimnàstica, màgia, concurs de bellesa, lluita oriental o accions visuals diverses. La configuració de l'obra no estarà basada en cap argument lineal. Es tracta de crear una realitat teatral que vagi sorgint en el transcurs de la representació. Els diferents quadres i interludis aniran units amb un fil d'intencions subliminar que esclatarà a la fi de l'espectacle a manera de cloenda, moment en què totes les parts prendran la seva significació, com passa amb els temps d'una simfonia. La plàstica i l'element sorpresa hi tindran un paper important junt amb l'orquestra i la veu dels personatges. En resum, es tracta d'utilitzar l'espai escènic d'una manera diferent de l'habitual per obtenir un disseny d'espectacle que sigui un pas endavant en el desenvolupament del teatre d'òpera contemporani.”

Brossa em deia: “Imaginem que anem a l'òpera i som sords, allò que veiem serà l'expressió que ens arriba d'aquella obra. Aquest és el punt de partida”. En una òpera qualsevol, és molt possible que el missatge rebut difereixi molt

del real, però una obra construïda a partir de la imatge ens donarà un missatge real, que serà coherent amb tota l'obra. En conseqüència el procés d'elaboració de *Cap de mirar* seguí un camí invers a l'ordinari: començà per la confecció del guió de l'acció visual, seguí després la composició de la música i finalment la fixació del text. No hem d'oblidar que Brossa fou el primer poeta que explorà les possibilitats d'expressió del món visual. La poesia visual no és l'única manera d'expressar-se de Brossa, però ha estat aquella que més s'ha expandit arreu del món i que més fama li ha donat i, com la música, és un llenguatge que transcendeix la parla i no cal aprendre. Per a mi compondre la música sobre la base d'un gran poema visual fou força estimulante, per la immensa llibertat creativa que em proporcionava.

Amb Brossa, que era un gran coneixedor i amant de la música, discutíem el caire i l'atmosfera més adient per a cada una de les escenes i jo les componia utilitzant un text qualsevol que s'avingués bé a la meua idea musical. Finalment ell, tot mantenint el nombre de síl·labes i els accents, feia la transformació del text completant així el cicle. Aquesta presentació en forma de mosaic, a més de trencar amb el sistema de narrativa a manera d'història, ofereix l'oportunitat de presentar situacions i expressions molt variades i contrastades, en les quals no manquen nombroses al·lusions, implícites o explícites, a òperes del passat que estableixen un lligam amb la gran tradició operística i creen una dialèctica que juga amb els registres que existeixen en la ment de l'espectador. Contemplant a través d'aquest prisma, a *Cap de mirar* hi intervenen tots els ingredients propis de l'òpera, com ara els cantants, els cors i l'orquestra, embolcant un espectacle on tot el que es veu i el que se sent va pel mateix camí.

El 1993, amb Anna Ricci, vam presentar l'*Acció musical per a Joan Miró*, amb text de Joan Brossa, a l'acte de clausura del centenari del naixement de Joan Miró, celebrat a la Fundació Joan Miró, acompanyada de la recitadora Núria Candela i quatre pianistes: Esther Gómez, Carme Olivella, Esther Vela i Eulàlia Vela, totes en un sol piano, formant part de l'espectacle dirigit per Ramon Simó.

Josep M. Mestres Quadreny, *Tot recordant amics*, Arola Editors, Barcelona, 2007, p. 288-289 i 75

En los años 50 escribí tres ballets con música de Mestres Quadreny que teníamos que montarlos en Nueva York con escenografía de Miró. Era una concepción inédita del espectáculo.

Joaquim Ibarz, *Joan Brossa, la magia de la poesia*, Tele/eXpres, núm. 4267, p. 27, 13 de juny de 1978

El 1959 vaig dur a terme la primera col·laboració amb Joan Brossa. Manuel Valls m'havia dit que dubtava de les possibilitats de la música serial. "No sé com dir-t'ho –m'explicava Manuel Valls–, però el que et puc assegurar és que amb música serial no es poden fer cançons de bressol." Llavors fou quan vaig demanar a Joan Brossa unes cançons de bressol per musicar-les. Brossa va escriure la lletra de quatre cançons, però només vam poder estrenar les tres primeres. La que no es va poder estrenar deia: "Dorm tranquil que en Franco demà ja no hi serà."

Josep M. Mestres Quadreny, *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Josep M. Mestres Quadreny*, per Xavier Fàbregas, Edicions de la Magrana, Barcelona, 1994, p. 37

La meva primera col·laboració amb Joan Brossa, pel que fa a la música teatral, va tenir lloc també el 1959. Vaig partir d'un text de Brossa que m'interessava, *El ganxo*, i vaig escriure-hi la música. El plantejament era encara el tradicional, i tots dos vam convenir que calia anar més enllà. Mentrestant el *Divertimento La Ricarda* em va assenyalar el camí que havia d'escollir, la investigació duta a terme a partir de les característiques del concert tradicional. Així va sorgir, fet amb Joan Brossa, el *Concert per a representar*, del 1964.

Josep M. Mestres Quadreny, *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Josep M. Mestres Quadreny*, per Xavier Fàbregas, Edicions de la Magrana, Barcelona, 1994, p. 47

En 1964 fou estrenat el *Concert per a representar*, pensat per a un espai concret. En el primer temps s'utilitza enregistrament i orquestra, i l'acció especula amb els espais buits que han estat deixats entre el públic. En el segon temps un clowns emblanquinats s'asseuen al costat dels espectadors que escolten. A la tercera part hi ha una noia que llença cartes enlaire i una noia que les recull amb un caçapapallones. Només hi ha una veu: una rialla. Aquesta nova col·laboració Brossa-Mestres Quadreny es presenta a casa de Ricard Gomis, la finca La Ricarda dissenyada per l'arquitecte Antoni Bonet. Els actors del grup Els Joglars condueixen l'acció. La interrelació entre la poesia, la música i el teatre, entre les arts en general, continua sent la consigna de Club 49 i la continuïtat de l'esperit adlantista de l'avantguarda.

Pilar Bonet, *Club 49. Reobrir el joc, 1949-1971*, Centre d'Art Santa Mònica – Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2000, p. 57

Un altre experiment realitzat també amb Joan Brossa fou estrenat l'any següent. Es tractava de *Conversa i*, com en el *Concert per a representar*, vam indagar a partir de l'estructura tradicional del concert. Brossa va partir de les frases bescanviades pels músics durant un assaig. O sigui, es parteix d'unes converses naturalistes descontextualitzades. Per exemple, expressions de la mena "Tinc fred als peus", que traslladades de l'assaig a la representació adquireixen un relleu inesperat.

Josep M. Mestres Quadreny, *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Josep M. Mestres Quadreny*, per Xavier Fàbregas, Edicions de la Magrana, Barcelona, 1994, p. 48

Després de l'experiència efectuada a partir d'*El ganxo* i dels concerts dels quals ja he parlat, Joan Brossa i jo vam interessar-nos pel ballet. No aconseguírem, però, que les nostres propostes escèniques despertessin l'atenció de la gent de teatre ni de la gent de la dansa. És possible que si les òperes i els ballets s'haguessin representat, ara en tindríem uns quants més. No ho sé. El cert és que les estrenes no s'esdevingueren, malgrat l'incentiu que Antoni Tàpies havia de fer els decorats d'*El ganxo* i Joan Miró els de tres dels ballets (*Roba i ossos*, *Petit diumenge* i *Vegetació Submergida*⁽¹⁾).

Com tirar endavant? No podíem pas continuar fent òperes, ballets o cantates que no interessaven a ningú, i com que es tractava de gèneres que ja havíem practicat, tampoc no vàiem l'interès que l'acumulació de projectes podia tenir per a nosaltres. Era necessari que el treball fos, almenys, enriquidor per a la nostra experiència personal. El replantejament de la qüestió ens va dur a la modificació de les relacions música-text. Això ens va obrir un camp d'investigació ple de possibilitats inexplorades. La primera col·laboració que vam portar a terme amb el nou criteri s'esdevingué a *Satana* el 1962.

Vam rebutjar les fórmules tradicionals de l'òpera i el ballet. Ens proposàvem de fer una peça musical en la qual els actors no havien de sortir a l'escenari disposats a cantar o a ballar. Les accions havien d'originar sons produïts sempre dins un context teatral. La selecció i ordenació d'aquests sons era la tasca del músic, la construcció escènica la del poeta.

El treball, doncs, queda estructurat en tres etapes: primer, selecció de sons. N'hi havia de tres categories: vocals (successió ràpida de paraules sibilants, sèries de paraules percutents, tos, rialles, etc.); mecànics (passes, cops de porta, cadires arrossegades, campanes, soroll de petar avellanes, ventalls, espolsadors, etc.); produïts pel públic: xerric-xarracs. Algunes de les sèries dels sons tenien un ordre que no podia modificar-se, els altres, sí. En segon lloc calia elaborar l'acció escènica sobre la base de tot aquest material acústic. I, tercerament, havíem de realitzar una revisió conjunta, amb els retocs que calguessin; per exemple, substitució d'alguns sons, afegir-n'hi d'altres, o modificació d'alguna escena.

Val a dir que en un principi teníem la intenció d'afegir a la representació una petita orquestra, estretament relacionada amb la successió de sons que es produïen a escena, a fi d'accentuar-los, unir-los o vincular-los per mitjà d'una mena de contrapunts. El cert és que, un cop vist el resultat obtingut després de la tercera etapa, la incorporació de l'orquestra ens va semblar supèrflua. A més, ens semblà que podia anar contra l'espontaneïtat dels actors encaixar els sons dins un esquema temporal més o menys rígid. Tot això trauria eficàcia als sons proposats. D'altra banda, a la primera part de *Satana* els actors procedeixen a destruir unes partitures de manera molt significativa, i la intervenció de l'orquestra podia entrar-hi en contradicció. Vam creure, doncs, que calia considerar que l'obra estava acabada.

En el moment d'escriure-la, la vam denominar òpera; però *Satana* potser mereix millor el nom de "teatre musical" que en aquella època encara no havia estat formulat. En definitiva, sembla encara més idònia la denominació que més tard va proposar el mateix Brossa d'"acció musical". En efecte, la fusió de la música i l'acció pot, en certa manera, substituir el text, i això no ha de succeir forçosament en forma de teatre.

Evidentment que no –remarca Xavier Fàbregas–, com al cap de pocs anys havia de demostrar-se. A *Concert irregular*, del 1968, aquesta vegada amb música de Carles Santos, l'acció musical proposada per Joan Brossa descompon l'estructura del concert més enllà del que ho havia fet a *Conversa*. L'interpret musical assoleix a *Concert irregular* el perfil de personatge dramàtic. Ens trobem dins el camí que Fregoli havia iniciat al final del segle passat en presentar-se caracteritzat, de bust en amunt, a imatge d'alguns famosos directors d'orquestra

–Wagner, Verdi, Mascagni, etc.–, com podem veure en un dels breus films que del famós transformista italià ens ha arribat.

Però és sobretot *Suite bufa* –segueix Xavier Fàbregas–, del 1966, que resumeix el sentit de les investigacions dutes a terme conjuntament per Josep M. Mestres Quadreny i Joan Brossa des de 1959. Obra fonamental quant a síntesi òptima dels gèneres –simultàniament mim, ballet, òpera, circ, comèdia costumista, revista, etc.- i la pròpia visualització de l'objecte sonor, *Suite bufa*, amb una economia de mitjans admirable, ens transporta a un món misteriós, d'humor inquietant i de poesia.

Un aspecte bàsic de *Suite bufa* –diu Mestres Quadreny– és la constatació per primera vegada, a casa nostra, del sentit teatral del músic en la manipulació del seu instrument. És obvi l'atractiu que sobre l'espectador exerceix el concertista, independentment del so que produeix, i n'és la prova el fet que tothom intenta de situar-se a la sala de manera que el pugui veure bé. La potenciació poètica del fet espectacular del músic, alhora que la inclusió d'aspectes purament teatrals, com el transformisme, constitueixen els elements que Brossa maneja per a l'elaboració de l'espectacle; i ho fa amb el mateix rigor que quan construeix un sonet o una sextina.

La música admet la proposta del joc plantejada per Brossa i la resol mitjançant el contrast entre peces rigorosament estructurades i d'altres que posen en relleu els aspectes més banals de la música mateixa. Aquest contrast, aparentment contradictori, dinamitza la continuïtat de la situació escènica, ja sigui accentuant-la o servint-li de contrapunt.

Josep M. Mestres Quadreny, *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Josep M. Mestres Quadreny*, per **Xavier Fàbregas**, Edicions de la Magrana, Barcelona, 1994, p. 51-52 i 55-56. (1) a *Tot recordant amics*, J. M. Mestres Quadreny, Arola Editors, 2007, p. 111

A la *Suite bufa* ens vam plantejar fer un espectacle de tres personatges al voltant d'un piano: el pianista, la cantatriu i la ballarina. Hi ha una vintena d'esquetxs que se succeeixen amb una fantàstica transformació dels personatges i que sovint intercalen al·lusions entre ells, com per exemple la cantatriu vestida de diva que mentre canta escriu coses damunt el piano i, passades algunes escenes, torna a sortir vestida de dona de fer feines i neteja el piano mentre segueix cantant. Música i acció s'interpenetren, es fonen en el mateix espai i creen un ritme interior que recorre totes les seves dimensions, de forma que s'arriba a fer inseparable la part que correspon a cadascun dels dos autors.

Josep M. Mestres Quadreny, *Tot recordant amics*, Arola Editors, Barcelona, 2007, p. 230

El 1966 s'estrena amb molt d'èxit a Bordeus la *Suite bufa*, llibret de Joan Brossa amb música de Mestres Quadreny que poc més tard el Club 49 presenta als socis a La Ricarda, casa de Ricard Gomis:

-¿En qué se basa la idea argumental de la obra?

-*En las características artísticas, psicológicas y humanas de los intérpretes escogidos. En este sentido ya contaba con unos elementos fundamentales y*

existentes antes de empezar a componer el texto.

-¿En qué consiste la acción?

-En distintas imágenes poéticas que se desarrollan alrededor del piano y que, según la imaginación y fantasía del auditorio, pueden sugerir los más diversos temas.

-¿Puede darme una definición lo más concreta posible de la obra?

-Se trata de un poema visual, que hace alusión al transformismo... (1)

Brossa i Mestres Quadreny treballaven junts des de 1959, des de les *Cançons de Bressol*, i en aquesta ocasió creen un espectacle que barreja l'òpera, el mim, el ballet, la comèdia costumista, el circ, el cinema i la revista. La col·laboració musical de J.M. Mestres Quadreny, la interpretació de Carles Santos al piano, la veu d'Anna Ricci i la dansa de Terri Mestres, donaren als espectacles una gran amplitud conceptual:

Brossa i Mestres Quadreny tienen una característica común: la de plantearse siempre nuevos problemas en cada una de sus obras, la de huir de la repetición de soluciones ya encontradas por ellos con anterioridad.(...) En esta obra, música y literatura se interpretan, se funden en un mismo espacio y crean un ritmo interior que recorre todas sus dimensiones, incluso en las improvisaciones interpretativas.(...) El segundo elemento que interesa subrayar es la economía de medios: un piano y tres intérpretes (el pianista, una cantante y una danzarina) bastan para llenar una hora de espectáculo fabulosamente rico en sorpresas y derroche continuo de imaginación... (2)

(1) **Juan Guinjoan**, "La Suite Bufo de Joan Brossa y Mestres Quadreny, gran éxito en la Semaine de Recherche de Burdeos", *Diario de Barcelona*, 5 de gener, 1967.

(2) **F. Vicens**, "Presencia catalana en Sigma II de Burdeos", *Imagen y Sonido*, núm. 43, gener 1967

Pilar Bonet, *Club 49. Reobrir el joc, 1949-1971*, Centre d'Art Santa Mònica – Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2000, p. 55-56

Suite bufa, Concert irregular... són més aviat obres de circumstàncies, de contactes amb músics; sobretot amb músics.

Jordi Coca, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Editorial Pòrtic, Barcelona, 1971, p. 77

En la primera parte de "Quiriquibú" aparte de las alusiones a Wagner y Debussy, fetiches propios, el espíritu era actualísimo.

Joan Brossa; la poesía y el cabaret. Entrevista de Jordi Mesalles amb Joan Brossa. EL VIEJO TOPO, revista mensual, Barcelona, n. 55, p. 63, abril 1981

El público que llenaba en la noche del martes hasta la bandera el Teatre Lliure no reaccionó hasta que Carles Santos queda prácticamente engullido en el interior del piano, no sin antes librar dura batalla (...)

La amistad Brossa-Mestres Quadreny no data precisamente de anteaer; durante más de un par de decenios han colaborado en diversas obras. En este espectáculo *-L'armari en el mar-* la compenetración de ambos es una vez más absoluta, y no puede decirse que la música se haya subordinado al texto ni

viceversa. Resulta obvio que de la exemplar interdependencia salen enriquecidos los dos autores. Buena prueba de ello es el extraordinario número con que se abre la segunda parte: la pieza orquestal de Mestres Quadreny incorpora los comentarios de los músicos que escribió el poeta. Fue lo que consiguió provocar mayor hilaridad general. Los autores tuvieron el acierto de saber llegar al máximo sin caer en lo grotesco.

Lluís Permanyer, *Lliure: Brossa-Mestres Quadreny*, La Vanguardia, 19 d'octubre 1978

Las cosas en que hemos colaborado han resultado muy bien. El año pasado, Tàpies hizo un trabajo muy sencillo pero muy eficaz en el montaje de "L'armari en el mar" que se hizo en el Lliure. Al saber que los músicos saldrían en mangas de camisa colgó los fracs sobre el escenario. Era un recurso muy ingenioso. La música es de Mestres Quadreny.

Tomás Desclòs i Joaquim Ibars, *Joan Brossa. Tàpies, escenógrafo de Brossa*, TeleeXpres, 2 de juliol de 1979, p. 15

El Grup Instrumental Català, que dirigíem Carles Santos i jo, fou l'interpret de *L'armari en el mar*, una obra de teatre musical que el Festival Internacional de Música de Barcelona ens havia encarregat a Brossa i a mi, per ser estrenada l'any 1978 al Teatre Lliure. Fonamentalment a *L'armari en el mar* es potencia el gest del músic en la manipulació del propi instrument al llarg d'un desenvolupament formal propi d'un espectacle de *music-hall*, associat a la creació de situacions insòlites en un músic i la intercalació d'elements parateatral, com el transformisme, les ombres xineses o l'estriptís. En aquesta ocasió disposàvem de molts més mitjans que a la *Suite bufa*, ja que a més d'un conjunt instrumental format per catorze músics, hi participen una cantatriu, una recitadora, una ballarina, dues estriptisistes i diversos actors. Xavier Fàbregas, després d'haver vist la representació, deia que si de la posada en escena d'una obra dramàtica se'n diu representació teatral, de la realització d'un concert se'n podria dir representació musical, sobretot en aquest cas on, malgrat la successió de situacions inesperades, la presència del concert es manté omnipresent al llarg de tot l'espectacle.

Josep M. Mestres Quadreny, *Tot recordant amics*, Arola Editors, Barcelona, 2007, p. 231

Tot i admetre l'estructura general de *Suite bufa* i de *L'armari en el mar* com supeditada al *music hall*, Josep M. Mestres Quadreny i Joan Brossa parteixen en un bon nombre d'escenes de les formes del concert. Els autors, des del primer moment, ens adverteixen quant al mètode que seguiran: la descomposició dels signes. Així, a *L'armari en el mar*, els músics surten amb uns impecables pantalons d'etiqueta, però els fracs que haurien de cobrir-los romanen penjats als sostre. Aquesta conjunció no consumada ens fa retrocedir a una de les primeres peces de Mestres Quadreny, la *Tríade per a Joan Miró*; el procediment, allà amb sons, a *L'armari en el mar*, amb objectes, resulta paral·lel. Si els fracs baixessin sobre els músics i encaixessin amb els pantalons obtindríem una tercera imatge perfectament coherent i acabada. Però *Suite bufa* i *L'armari en el mar* no ens proposen una síntesi, sinó que descomponen la imatge habitual en dues imatges insòlites i complementàries.

En aquests espectacles les relacions dels músics intèrprets amb el món objectual que els envolta són tractades de manera insòlita, per tant, de manera imaginativa. Un exemple pot il·lustrar l'enfocament donat a aquestes relacions: el del pianista i del piano. A *L'armari en el mar*, a partir de la manipulació del teclat es pot "jugar" amb el piano –com en l'*sketch* de les bales de jugar deixades anar entre les cordes- o enardir-se fins a l'agressió –les fuetades que el pianista li etziba- o finalment, sentir-s'hi irremissiblement engolit. Allò que dóna unitat a l'espectacle és que cada una d'aquestes accions genera un so, i que en certa manera la dimensió auditiva opera com a fil conductor d'allò que s'esdevé a l'espai escènic.

A vegades no s'estableix la progressió temporal acció-so, sinó la contrària: primer és el so i aquest és el que comporta o exigeix l'acció corresponent. Així, constatem a *L'armari en el mar* que el director d'orquestra es veu forçat a empolainar-se amb un nas postís, una barba o una calba –o bé amb tots tres additius alhora- quan una determinada música sona al seu darrera. La marxa de les trompetes d'*Aida*, per exemple, reclama la seva traducció facial: per sort el director és un home previngut i bé que amb una mica de presses troba darrera el faristol allò que en cada circumstància necessita.

De manera semblant ocorre amb les notes que tenen la virtut de dur fins a l'escenari, com per conjur, uns determinats personatges (el personatge vermell i el personatge vermell, la ballarina, les noies que fan *striptease*).

Xavier Fàbregas, *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Josep M. Mestres Quadreny*, Edicions de la Magrana, Barcelona, 1994, p. 57-58

Fa poc més d'un quart de segle que vaig conèixer Joan Brossa i d'aleshores ençà hem col·laborat sovint en obres molt diverses que constitueixen un ampli ventall de les possibilitats d'interacció entre la poesia i la música. Treballar amb ell és sempre una experiència enriquidora perquè la imaginació li regala per tot arreu i els suggeriments són fèrtils. A les primeres col·laboracions les relacions poesia-música eren com les dels gèneres tradicionals: cançons, ballet, òpera, cantata...; ben aviat, però, ens adonàrem que no fèiem res més que mirar amb prismàtics i que la matèria que teníem entre les mans era més interessant de conrear que l'esclerotitzat heretatge que havíem abassegat. La independència interdisciplinària fou, a partir de llavors, el mètode de treball que vam seguir en les successives col·laboracions. Es tracta d'anar per camins diferents cap al mateix punt i d'arribar-hi a l'hora, la qual cosa és possible gràcies a una gran compenetració mútua.

Hem eliminat la submissió del text a la música o de la música al text i això és important perquè permet donar volada a la creativitat sense restriccions de procediment. No es tracta d'aconseguir un aliatge per fusió de dos elements amb major o menor predomini d'un d'ells, sinó d'una mena de contrapunt d'idees entrelaçades fins al punt que sembli una sola cosa.

Josep M. Mestres Quadreny. Text del programa de l'espectacle musical "L'armari en el mar", 1978

Des del punt de vista formal, *L'armari en el mar* es desenvolupa segons la manera d'un espectacle de *music-hall* vist sota el prisma formal de Brossa. Brossa ha efectuat una reconstrucció poètica que torna a donar vitalitat a l'esquelet d'aquest gènere, d'altra banda inservible perquè han canviat les condicions socials que el van produir. Donat que no es tracta de refer un gènere, sinó d'extreure'n les conseqüències formals, Brossa utilitza a *L'armari en el mar*, tal com havia fet en casos semblants, el procediment d'incloure-hi fragments que provenen d'altres obres seves, juntament amb els fragments de nova creació. Un d'ells per exemple, és la peça que amb el títol de "Conversa" vam estrenar l'any 1965.

Josep M. Mestres Quadreny, *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Josep M. Mestres Quadreny*, per Xavier Fàbregas, Edicions de la Magrana, Barcelona, 1994, p. 57

Un aspecte bàsic d'aquesta obra (*L'armari en el mar*), com d'altres precedents, és la constatació del contingut teatral del músic en la manipulació del propi instrument. És evident l'atractiu que el concertista exerceix sobre el públic, independentment del so que produeix, i n'és la prova el fet que tothom intenta de situar-se a la sala per tal de veure-ho bé. La potenciació poètica del fet espectacular del músic, juntament amb incusions d'aspectes purament teatrals, com és el transformisme o l' striptease, constitueixen els elements que Brossa maneja per l'elaboració d'aquest espectacle, amb el mateix rigor que quan construeix un sonet o una sextina.

La música admet la proposta del joc plantejat per Brossa i es resol mitjançant el contrast entre peces rigorosament estructurades i d'altres que posen de relleu els aspectes més banals de la música. Aquest contrast, aparentment contradictori, dinamitza la continuïtat de la situació escènica tot accentuant-la o contrapuntejant-la.

Josep M. Mestres Quadreny, Programa del Festival Internacional de Música de Barcelona, octubre de 1978

Mestres Quadreny té una discoteca extraordinària. Asseguts davant el tocadiscos escoltem la primera escena del segon acte de Siegfried.

FRAGMENT, 16 de març de 1976, Tarot 10, Barcelona, desembre de 1978

A finales de 1958, llegamos procedentes de Las Palmas de Gran Canaria, a Barcelona, con una carta de Manolo Millares dirigida a Joan Brossa. Éste la leyó, hablamos los tres y Brossa nos llevó a conocer a Joan Prats. De este encuentro surgió nuestra relación fraternal con todos los componentes del Club 49. Más tarde surgió Música Oberta.

Juan Hidalgo i Walter Marchetti. *El paso del tiempo* –Mostra Catalana de Música Contemporània-, de J. Guerrero Martín, La Vanguardia, p. 46, 13 de novembre de 1987

A Carles Santos, el vaig conèixer quan era un músic intèrpret, executant. Va prendre part en una que es deia Suite bufa. Ell la va interpretar amb l'Anna Ricci. Després li vaig proposar de fer la música del Concert irregular. Va acceptar-ho, i va ser la primera obra que va compondre.

El Temps, 19-5-97

L'estrena de Concert irregular, amb la col·laboració de la cantant Anna Ricci, va suposar el llançament de Carles Santos, que havia compost l'obra i havia vingut a Barcelona com a concertista clàssic; jo el vaig convèncer que treballés la línia del que podríem anomenar concert espectacle, on ha demostrat les seves condicions indubtables.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, Barcelona, 1999, p. 116

Anna Ricci i Carles Santos es van mostrar uns intèrprets més que ideals. L'execució, irradiant, va ultrapassar els límits imaginables. Amb el Concert, Santos feia les seves primeres armes com a compositor. L'elasticitat de les seves citacions i les transformacions dels seus collages em semblen negacions molt afirmatives, bé que desestimades per certs músics menys imaginatius i més atents a l'artesanía que al cervell.

A. Figueruelo, Nit sorollosa, El Noticiero Universal, 15 d'octubre de 1968, i VIVÀRIUM, Joan Brossa, Edicions 62, Barcelona, 1971, p. 106

Malgrat que el compositor opina que el piano esdevé un moble inútil en l'evolució de la música contemporània; malgrat que el poeta no creu gens important de posar música en un text; i malgrat que en el modern teatre musical el teatre s'envileix o desapareix del tot, a l'aventura de l'espectacle que veureu es fusionen la música i l'acció, que, de certa manera, passa a substituir la lletra. El piano i el cant hi són muntats amb tota mena d'al·lusions i sense donar-se a cap tècnica determinada. L'acció presta suport a la música a favor d'una potència poètica i no intentant de rivalitzar amb el ballet o la pantomima, sinó procurant de donar al concert la imatge desmitificadora que necessita i que en constitueix la irregularitat. No es tracta, doncs, de reconstruir cap història ni de dramatitzar res. Amb el buf d'un cert esperit de Frègoli, Arlequí, Pierrot i Colombina –el pianista, el piano i la cantatriu- s'inflen i es desinflen a la font d'un espectacle on la fantasia gratuïta i la imitació servil reculen davant la imaginació creadora. Per què un fet tan corrent en literatura i pintura no es dona més sovint en el teatre?

Concert irregular, segons l'autor, text per a l'estrena al Romea, Barcelona, 7 d'octubre de 1968, i a VIVÀRIUM, Joan Brossa, Edicions 62, Barcelona, 1971, p. 103

La gent accepta només l'experimentació en certs terrenys. En pintura, per exemple, troben molt bé que hi hagi un artista que disposi la tela segons un criteri diferent; però, en canvi, no ho accepten en el teatre. El teatre sempre ha de ser el mateix, sempre ha d'estar en el segle tal o tal altre... Quines contradiccions! I això és terrible perquè demostra una confusió mental que

continua endavant, més o menys atenuada, però continua. Darrerament va ocórrer amb l'estrena a Barcelona del Concert irregular, que va resultar d'allò més tempestuosa. El problema és el mateix, prejudicis, mala fe o interessos subterranis. Sempre, per veure una obra d'art, cal posar-se en disposició, perquè si tu d'entuvi tanques l'aixeta... L'art demana una predisposició per part del públic. (...) Cal la gosadia d'arribar al fons.

Jordi Coca, Joan Brossa o el pedestal són les sabates, Editorial Pòrtic, Barcelona, 1971, p. 81

El que fa ara (Carles Santos) va néixer a partir d'allò. Últimament no el veig tant perquè ell viatja molt i jo no viatjo gens.

Carles Santos és un senyor com Orson Welles, tendeix a l'ampul·lositat. En canvi, jo sóc més com Dreyer. Ell busca l'essencial, i això lliga amb la meua manera de ser. Madurar és tornar-se essencial. La cultura és un arbre on hi ha moltes branques. Però a mesura que et vas tornant vell, veus que l'essencial és el tronc. Les fulles i les branques, les vas tallant.

El Temps, 19-5-97

A Brossa lo considero mi padre. Conocerle fue mi gran suerte. Le conocí hace ya 30 años. Con Brossa he aprendido más música que con todos los profesores que tuve. Y, naturalmente, nunca he hablado con él de música. Yo he aprendido yendo al cine y a otros muchos sitios con él, Es su manera de ser, su autenticidad, lo que me ha enseñado muchas de las cosas que me han servido. Brossa lo tiene todo: lo clásico y lo moderno, que, por cierto, no se puede explicar sin lo clásico. Brossa me enseñó a leer y a escribir, en el sentido más amplio. (...)Sospecho que sólo puedes ser moderno a partir de los 50 o 60 años. Un ejemplo de modernidad es Brossa: constancia, trayecto y no renunciar a un soneto.

Carles Santos. "A Brossa le considero mi padre", entrevista d'Arturo San Agustín, El Periódico de Catalunya, 14 de maig de 1997

AMIC BROSSA:

M'agradaria cantar-te una cançó,
m'agradaria anar al cine amb tu,
m'agrada Wagner tant com t'agrada a tu.
¿T'agradaria venir a pescar amb mi?

M'agrada el pâté i a tu no t'agrada,
m'agrada molt parlar de tu,
a tots dos ens agraden els germans Marx,
m'agrada ser el teu amic
m'agrada que siguis el meu amic,
tenim molts amics repetits i això m'agrada,
m'agrada que siguis en Brossa;
que tinguis una veïna que es diu Lolo també m'agrada,
els microfonistes no t'agraden i a mi tampoc no m'agraden.
T'agrada agradar?

No sé si t'agrada l'orxata, però sé que t'agrada la dansa;
no t'agrada tot:
no t'agraden les sotanes ni els uniformes ni els túnels negres i llargs.
Sé que sempre ens seguirem comunicant i això m'agrada.

M'agrada el Brossa.

Carles Santos, programa de mà de *La pregunta perduda o el corral del lleó*, Teatre Romea – Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, maig-juny 1985

Joan Brossa fue el John Cage catalán, en el sentido de que lo envolvía todo, como en el caso de Cage, alrededor del que se generaron movimientos independientes plásticos y musicales.

Brossa hizo lo mismo y mucho antes que él (Cage) y como agitador cultural que fue, a su alrededor surgieron muchos artistas como Perejaume y otros. Brossa fue también el responsable de que yo esté aquí y no me haya quedado tocando el piano. Compartí con él muchos momentos cotidianos y tuve la suerte de visitarlo con asiduidad.

Carles Santos, presentació del seu espectacle *Brossalobrossotdebrossat*, EFE,
www.soitu.es/soitu/2008/04/24/info/1209061681_628479.html

El que jo vaig conèixer sentia el plaer de la música, tant amb el grinyol d'una porta com amb el propi Tristany, descobrint al mateix temps i en un cinema de barri l'aleshores desconegut Spielberg. Tot això i tot allò i més encara, sense internet, però amb molt de nas i moltes antenes.

Carles Santos. "No tan sols no m'atreveixo a pronunciar el seu nom". Dossier de premsa Teatre Lliure, estrena *brossalobrossotdebrossat*, maig 2008.

Les meves primeres obres (1944) –de poesia escènica- no pretenien altra cosa que estimular el vol de la imaginació creadora, fidel a la veritat que no pot existir l'art teatral sense poesia. Però, mentrestant, el dramaturg que hi ha en mi anava afilant l'eina de la paraula. Tal com un quadre val per ell mateix, àdhuc amb independència d'allò que representa, un espectacle escènic, allunyat d'efectes fàcils, no té per què ser una fotografia física o psicològica, falsejada, a més, per l'estampa naturalista o el moralisme de torn. La nova forma de teatralitat, la vaig portar fins als límits; era el teatre-teatre; maldava per buscar una quarta dimensió als poemes. Després vaig anar descobrint les possibilitats del "tema", per a la qual cosa necessitava el testimoni de la "fotografia", encara que concebuda amb molta llibertat en el plantejament. Sobre l'esquema d'un fet planava la força d'un diàleg com a vehicle de poesia. Les obres, les concebia representades amb gran senzillesa; el xoc s'ha de produir en obrir la boca els personatges. Enraonar a partir del silenci.

(...)

Les experiències que van venir després consistien en tractar una actitud o un conflicte prescindint d'un argument lineal; cada acte representava una història

diferent, resumida en una situació, que l'espectador havia de globalitzar al final de l'obra, com fa, per exemple, amb els temps d'una peça de música.

A partir del silenci, Joan Brossa, programa de mà de *La pregunta perduda o el corral del lleó*, Teatre Romea – Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, maig-juny 1985

La pregunta perduda o el corral del lleó, és una obra que actua damunt els sentits i els colpeja amb més intensitat que a la raó. Joc de sensacions, no d'emocions i molt menys de sentiments.

És obra d'un segon acte que es va conformant, com a partitura musical, a través d'una successió de variacions i de "ritornèlli" del primer acte, i d'un tercer que, aparentment, no té res a veure amb els seus predecessors. Tres actes com teles emmarcades. Un punt divers davant el mateix horitzó.

La puresa matemàtica d'un "quartet" de Mozart, per acabar amb el virtuosisme d'una "suite" de Bach. I entre full i full –acte i acte- l'artifici d'uns rompiments amb bastidor, el pas d'un temps que es reitera...

Hermann Bonnin, *Notes per a una direcció d'escena*, programa de mà de *La pregunta perduda o el corral del lleó*, Teatre Romea – Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, maig-juny 1985

M'agradava el camp, els espais oberts. Brossa i jo acostumàvem a pujar al tren de Sarrià i baixàvem a Vallvidrera; hi fèiem llargues passejades quan el sol queia i fins i tot de nit, pels espessos boscos dels voltants. (...) Durant aquestes caminades ens solíem acompanyar amb música romàntica: Brossa xiulava –és capaç de xiular-ho tot, i molt bé, fins el *Parsifal*-.

Antoni Tàpies, *L'art contra l'estètica*, Ariel, p. 180, Barcelona, 1974

Ens atreia anar a fer llargues passejades plegats, a Vallvidrera, perquè la muntanya m'agrada i m'agrada veure la posta de sol; però a ell li convenia, ja que delicat del pit com havia estat s'ho prenia com un passeig terapèutic. I jo xiulava, xiulava Wagner. No sé de nota, però tinc molta memòria musical.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 120, Barcelona 1999

A mi m'interessa molt caminar. Caminar és un exercici molt important. Faig una volta pel barri, vaig pensant, xiulo... Xiulo baixet, com una orquestra amb sordina, però m'agrada. I, segons el paisatge, doncs xiulo una cosa de Wagner, o Brahms, o Cole Porter. És caminar amb acompanyament... En sortir de la Filmoteca torno a passejar, sopo puntualment (ara no és com abans!), i a la nit escolto música o escric una mica.

Joan Brossa, *oblidar i caminar*, per Jordi Coca. SERRA D'OR, revista mensual, Monestir de Montserrat, núm. 279, p. 44, 1 de desembre de 1982

Com que els homes deixen cada vegada més el camp per la ciutat, a l'alba partia amb les mans al darrera i xiulant una melodia d'estil Harlem, segur que a

l'arribada ningú no em faria costat ni a cap reialme celebrarien festes pel meu retorn.

La carta dels reis, gener de 1945, a *VIVÀRIUM*, Joan Brossa, Edicions 62, Barcelona, 1972, p. 23

Ha mort sobtadament Joan Obiols. M'ho han notificat quan acabava d'escoltar una simfonia de Brahms.

Joan Brossa. Serra d'Or, núm. 252, 1-9-80

Vaig conèixer Joan Obiols el 1954 arran de la representació, a casa seva, de *La xarxa* de Joan Brossa, de qui era amic. *La xarxa* és la rèplica brossiana del mite wagnerià de *Tristany i Isolda*, una de les seves òperes preferides, i jo, des de llavors, m'he sentit temptat de convertir-la també en òpera, però sempre m'ha frenat el gran respecte que sento per Wagner i en particular per aquesta òpera, alhora que la impossibilitat, més que demostrada, de poder-la veure representada.

Josep M. Mestres Quadreny, *Tot recordant amics*, Arola Editors, Barcelona, 2007, p. 121

Un dia que Brossa i jo vam anar a veure a Josep Cercós a casa seva ens va mostrar els fragments enllestits de l'òpera *El ciclista i Morfeu*, que tenia en curs de composició; el llibret també era seu, però no estava complet perquè l'escrivia al mateix temps que la música. A mesura que explicava les successives escenes, les interpretava amb aquell piano de tantes tecles mudes, el qual abandonava de sobte per agafar la trompa i fer un solo, per continuar amb el piano i alternar amb el clarinet o el violoncel que també tenia a mà, transfigurat per una impetuosa rauxa, com si estigués davant de l'orquestra dirigint l'òpera a l'escena. Certament ell "ho estava vivint" i el seu entusiasme se'ns encomanà. Brossa mai no oblidà aquell moment, ni jo tampoc.

Josep M. Mestres Quadreny, *Tot recordant amics*, Arola Editors, Barcelona, 2007, p. 83

Viendo que me es imposible asistir al concierto de homenaje al amigo Josep Cercós, no quiero que falte mi nombre en la lista de recuerdos y presencias. Nuestra amistad tuvo altibajos, pero en el fondo era redonda y no acabó nunca. No conseguimos ver realizadas las obras que proyectábamos, porque, si bien la música y la poesía son una buena finalidad, en aquellos momentos teníamos mal camino. Yo escribía en catalán y él trabajaba con un piano al que le saltaban las teclas.

Ahora Cercós se ha levantado y se ha ido. Pero yo lo vuelvo a encontrar adentro, en el mismo lugar de siempre. Como cuando compartíamos la admiración por Richard Wagner.

-Josep, si lo encuentras en el más allá, dale recuerdos de mi parte.

Excusas. Text pel programa d'un concert en memòria del compositor, organitzat per Iniciatives Musicals, gener 1990

Dale expresiones a Perejaume y dile de mi parte que cuando pinte con caballete los rosetones del techo del Liceo retrate a Wagner, que ahora todos lo olvidan.

BCN Bulevar, per Vicenç Altaió, EL MUNDO, Barcelona, 13 de setembre de 1998

Algunes de les meves fòbies conegudes són l'Opus, el Vaticà i el clero, els Jocs Olímpics, els microfonistes. Les meves filies conegudes són Keaton, el cinema, Dreyer, els germans Marx i sobretot Harpo, la màgia. Per damunt de tots ells, però, Wagner i Fregoli, amb el benentès que tenen categories diferents: el primer és un oli i l'altre una aquarel·la. Apropar-me a Wagner no m'ha estat gens difícil: n'he tingut prou de llegir força llibres bons publicats sobre ell, la seva obra i el seu temps. El cas de Fregoli m'ha costat molt, perquè els artistes de varietats són oblidats i en morir queden ignorats i no en parla mai més ningú. He realitzat una veritable tasca detectivesca i ara conec a fons aquell gran artista de la transformació.

Tant amb les filies com amb les fòbies sóc molt apassionat, segurament perquè sóc capricorn; crec bastant en els signes, però no pas d'una manera màgica. La característica diferencial del meu signe és la voluntat i en el meu cas no falla.

Brossa x Brossa, Lluís Permanyer, Edicions La campana, p. 173, Barcelona 1999

epílegs

Pocas escuelas operísticas han anidado con tanta fuerza en el público catalán como la wagneriana. La admiración por la obra de Wagner se arrastra desde hace más de un siglo por estas latitudes, y el Gran Teatro del Liceo no deja pasar más de una temporada sin programar algún título del creador de “la obra de arte total”. Esta vez el Palau de la Música Catalana acogerá –los días 27 y 30 de diciembre- una versión en forma de concierto de *Parsifal*, el “festival sagrado” cuya historia está íntimamente ligada al fervor wagneriano de los liceístas.

Pablo Meléndez-Haddad. *La última ópera de Wagner en el Palau de Barcelona.* ABC Cultural, 24-12-98

Joan Brossa murió el 30 de diciembre de 1998, un día en el que se interpretaba Wagner en Barcelona, su compositor favorito. Antoni Ros Marbà dirigía “Parsifal” en el Palau, en la temporada del Liceu extramuros. Hacía tanto tiempo que la que fuera wagneriana “ciudad de los prodigios” no escuchaba Wagner que bien podría decirse que el prestidigitador Brossa eligió el día de su muerte. Como quizá había elegido nacer en la calle Wagner.

Brossa descubrió a Wagner de crío, a través de las versiones metalizadas de la Banda Municipal. Evocaba su primera audición de “La cabalgata de las valquirias” como un evento único y su pasión por Wagner sólo era comparable por su diario amor al cine y su festivo gusto por la magia.

Además de Wagner, Brossa amaba a románticos tales como Brahms y Mendelssohn, y por supuesto estaba interesado en la música de su tiempo.

Mestres Quadreny y Carles Santos, que le acompanyaron en una ceremonia laica cargada de trascendencia, colaboraron con el poeta plástico. Ramon Balasch, antes Pinyol, cuando dirigía Llibres del Mall reunió en un volumen sus conjuntas "Accions musicals", en algunas de las cuales colaboraron, además de los músicos citados, Joan Miró, Pere Portabella y Anna Ricci.

El Brossa melómano tenía además una faceta tan inusitada como él mismo. Desde la música, apreciaba el silencio. Lo valoraba en su relación con el sonido, gramaticalmente recíproca, biológicamente simbiótica, comunicacionalmente interactiva. La noche del 20 de noviembre pasado, habíamos cenado juntos en su cátedra del restaurante Sí Senyor. Hablamos largamente del silencio y recitó diversos pasajes de Lorca referidos al silencio. Federico y Joan, dos poetas músicos ahora unidos en su silencio musical.

Antoni Batista. *Contrapunto. Brossa, el músico.* La Vanguardia, 8-1-99

Les coses importants s'aprenen però no s'ensenyen.

Joan Brossa

Vaig conèixer Joan Brossa cap al 1950 i em dedicà tota una tarda a llegir-me poemes seus. Amb el cor a la mà haig de dir que no vaig entendre res. Vaig sortir del seu estudi, però, amb la sensació que aquell havia estat un dia important de la meva vida. Imagineu-vos! En aquells foscos, tèrbols i miserables anys, la poesia de Brossa m'havia esclatat davant els ulls com un llamp. No havia vist res però havia descobert la llum. Les circumstàncies van fer que ens trobéssim sovint i, gràcies a la Tercera de Brahms i el *Tristany*, vam iniciar un diàleg que progressivament m'hi aniria apropant, fins que vaig descobrir el sentit d'aquell, per a mi, nou i fascinant món.

Brossa no era home de matisos: si una cosa li agradava s'hi interessava apassionadament i en treia tot el gaudi de què era capaç; si una cosa li desagradava, la menyspreava profundament. D'aquí les seves accentuades filies i fòbies. De les coses que no li cridaven l'atenció simplement en prescindia. Era un bon aficionat a la música, però, com amb tot, també tenia les seves filies i fòbies. És de domini públic que era un wagnerià acèrrim, amb una devoció sense límits; fins i tot se sentia orgullós d'haver viscut en la seva infància al carrer Wagner. No és el moment ara de fer una llarga disquisició sobre els punts de vista de Brossa sobre Wagner, que, d'altra banda, fàcilment es confundrien amb els meus, perquè jo mateix també en sóc un fervent admirador.

Per resumir diré simplement que li cridava força l'atenció l'encert de conjugar estretament el drama i la música, de lligar el desenvolupament dramàtic al desenvolupament musical i l'exquisida plasmació d'escenes amb situacions tan diverses com les tenebroses fargues dels nibelungs, la vigorosa resposta dels guibixungs a la crida de Hagen, el sublim despertar de Brunilde o el traïdor assassinat de Sigfrid i un llenguíssim etcètera, amb la meticulosa dosificació de les transicions entre unes escenes i les altres i les corresponents insinuacions subliminars dels leitmotiv. Brossa havia llegit molt sobre Wagner i en un lloc privilegiat de la seva biblioteca hi conservava els

llibrets traduïts per Joaquim Pena i publicats per l'Associació Wagneriana i llibres amb il·lustracions gràfiques de la mitologia wagneriana. En coneixia amb profunditat totes les òperes, i particularment les seves preferides: *Tristany i Isolda* i la tetralogia de *L'anell dels Nibelungs*, les quals tenia memoritzades pràcticament compàs per compàs. Ens havíem fet tips d'escoltar Wagner plegats, per fragments i intercanviant comentaris. Un cop, a la primavera del 1973, ens vam decidir a escoltar la tetralogia tota seguida, juntament amb un reduït grup d'amics, i amb els adients comentaris entre cara i cara dels corresponents discs. Fou una experiència inoblidable i ens permeté constatar que Wagner havia previst que les quatre òperes no es tocarien mai seguides, perquè cadascuna d'elles inclou, hàbilment distribuït al llarg de l'acció i del text, el recordatori d'allò que havia passat a les jornades precedents, cosa que únicament crida l'atenció en una ocasió com aquesta pel simple fet de resultar innecessari, tot i ser imprescindible quan se n'escolta qualsevol separatament.

Tot i que Brossa era força selectiu, es pot dir que d'una manera general li agradava la música del romanticisme ençà, sempre amb marcades preferències. De la música anterior a Beethoven no en volia ni sentir parlar, deia que era música amb perruca empolsada i que feia pudor de naftalina. El mateix Beethoven, que coneixia bé, rarament li cridava l'atenció. El seu compositor predilecte era Brahms, de qui li agradava tot, però per sobre de tot la *Tercera simfonia*. Sentia molt de gust els quatre Scherzi de Chopin i la majoria de la música per a piano de Schumann, de qui l'apassionava particularment l'*Andante i variacions per a dos pianos, dos violoncel·ls i trompa*. Tot i que li agradava Richard Strauss, principalment el poema simfònic *Don Juan*, mai no podia fer-li escoltar Mahler. En algun lloc havia llegit que Mahler era continuador de Wagner i ell insistia que amb l'original en tenia prou. Això va durar fins que un dia José Luis Delás li va dir: "No coneixes Mahler? Feliç tu que encara et queda una cosa per descobrir en aquesta vida, que justifica seguir vivint." Entre la pressió dels dos va cedir i al cap de poc esdevingué un apassionat mahlerià. Pel que fa a compositors més pròxims li agradaven Stravinsky, Schoenberg (d'aquest el fascinaven especialment els *Gurrelieder*) i Gerhard, principalment *La pesta* i *Libra*. Finalment, entre les meves obres sé que escoltava sovint els *Tres cànons en homenatge a Galileu* i la *Simfonia en mi bemoll*.

Josep M. Mestres Quadreny. *Pensar i fer música.* Proa, Barcelona, 2000, pàg. 36-38

parèntesi musical

EVOCACIÓ DE L'HOLANDÈS ERRANT

La bola i l'escarabat, 1941-1943

Damunt la taula hi ha un violí, una flauta i una concertina. Tinc la sensació mental d'una felicitat completa.

En entrar. 1944. Poemes hipnagògics

Els catàlegs que distribuïen, a més de la relació de les obres exposades, contenien, bellament impresa, la història dels instruments de corda.

Animàlia, novembre de 1944

Tot d'una, davant meu apareix un home vigorós, d'estatura alta, que em contorneja d'espivals amb la mirada, talment la de Richard Wagner. Jo callo perquè els homes, com els naips, pel fet d'anar destinats a jocs atzar, han de ser completament opacs.

Burxa, desembre de 1944, Vivàrium, p. 18, 1972 i a Carrer de Wagner

A la teva manera de somriure en acabar-se l'hivern, hi corre un insecte. No puc més; dóna'm normes per a l'adquisició d'un bon piano. No vulguis dissimular. Estem en ple camp.

Diàbolos, Dau al Set, febrer 1945

La DONA seu en una cadira amb un ninot de mida natural que figura el CLOWN. Més a segon terme, un gramòfon de trompa damunt un vetllador.

(...)

(Aixeca la cortina d'entrada a la pista. Veiem MARFÚRIUS assegut amb les mans caigudes davant un piano de cua.)

(...)

CLOWN: Paraula: suprema vibració per al qui no és músic.

(...)

CRIAT: *(Entra cantant, acompanyant-se amb una mandolina.)*

(...)

CRIAT: *(Es posa la mà al cor.)* Els grans enamoraments no comencen mai amb el plaer de la música. *(Para el trapezi. Ella somriu.)*

ELLA: (...) És en música de timbals que té un gran èxit.

ELL: No. El sastre m'ha fet una màniga més curta que l'altra, però no oblidó que és el capvespre. (...)

Nimfa arborescent, octubre de 1945

La casa està a punt de caure. El sastre toca l'orgue sense saber solfeig.

Barret tricorne, 1945

Jo l'haig de veure a través de mi mateix, i no en dic prejudicis, d'aquests escrúpols. Les cançons de cabaret ja neixen mortes.

Barret tricorne, 1945

- I què porteu en aquest estoig de violí?

- No pas un violí. Vegeu: una raqueta de tennis.

D'improvís, unes campanades.

El vent ha deixat la flauta a la sorra i s'espera pengim-penjam a la buidor d'una torratxa.

Deu minuts de conversa amb Carles Sindreu, 1945

Tanmateix, no us baseu més en riqueses. Hi ha un piano amagat darrera la cortina.

La presència forta, 1946. Algol núm. 1, 1946





JARDÍ I PLUJA

En ple “andantino grazioso”,
els músics s’aixequen i deixen
plantat Mozart.

La clau a la boca, 1996, Editorial Barcanova, Barcelona

No és bo que un crani
pugui servir de timbal
i els sons es converteixin en sorolls.
No. La sonoritat de la veu,
la seva força modulada,
reuneix les energies del pensament
si entre les síl·labes de les paraules
barreges les lletres dels punts cardinals.

Sumari astral III, Sumari astral i altres poemes, 1997

Imagino el cant i
el piano com dos
elements còsmics
i el Sol i la Luna
articulats.
El Temps és la
música que en
resulta.

Festival piano i bel canto, Barcelona, novembre 1997

ENTRADA GENERAL

-Ens cansem, en aquesta òpera, de tantes
hores de guerrers aferrats a les espases
i de tantes processons de donzelles.

La memòria encesa, Barcanova, Barcelona, 1999

MARC DE TROBADA

Tot sembla haver estat fet a l'inrevés:
la música que convé als instruments de corda
ha estat confiada als instruments de vent
i al contrari, cosa que fa que tinguin un relleu
fantàstic els passatges que demanen
tot el conjunt.

La memòria encesa, Barcanova, Barcelona, 1999

El pare

us mostra una segona
paperina, se la posa a la
boca com si toqués una trompeta

La memòria encesa, Barcanova, Barcelona, 1999

FICCIÓ

A mitjanit van simular una tempesta
D'estiu amb un ventilador, un joc de focus,
Un timbal i l'aigua que queia del sostre.
La vida acadèmica és representació;
La vida veritable és la Vida.

La memòria encesa, Barcanova, Barcelona, 1999

PIANO

A més del ti, ti, tiuit, o bis, bis, bist, bist,
també tenen un cant que expressen a mitja veu
(Brahms!) i que deixen sentir a la tardor. A mitjan
octubre aixequen el vol per arribar al seu lloc
d'hivern. I no aguanten de viure en una gàbia.

(Intermezzo en la menor, op. 161)

La memòria encesa, Barcanova, Barcelona, 1999